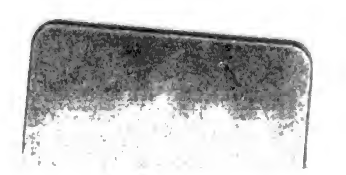




Das Dresdner Hoftheater

und

seine gegenwärtigen Mitglieder.

3707.

Historisch-kritische Aphorismen

für

Kunstfreunde und Künstler,

von

Al. Sincerus.

„Ich gebe, was ich gefunden, ich zeige, was ich gesehen; was mir zur Wahrheit geworden ist, spreche ich aus ohne Scheu vor dem Anstoß, den es finden mag.

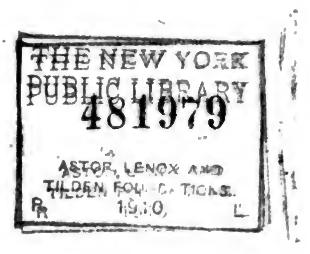
Eduard Devrient."

Zerbst,
Verlag von J. Wallerstein.
1852.

Das Dresdner Hoftheater

und

seine gegenwärtigen Mitglieder.



Vorrede.

Was will die Vorrede? — Sie will das Atrium sein, der Vorhof, durch den man eingeht in des Buches „heilige Hallen;“ der durch Anlage und Haltung auf Stil und Inhalt des Innern schließen läßt, und somit gleichzeitig die Erwartung anregt und mäßigt, den rechten Standpunkt anweisend für die Betrachtung des Werkes selbst. Wie kann aber dieser Zweck, sicherlich ein sehr wichtiger, erreicht werden, wenn man nach beliebter und bei der Neigung der Gegenwart für gymnastische Uebungen wohl erklärlicher Sitte nicht nur über den Vorhof hinweg, sondern mit einem kühnen Salto mortale durch irgend eine beliebige Oeffnung ohne Umstände in das Innere hineinspringt? Der Nutzen der Vorhöfe, oder unverblümt, Vorreden, ist da ein sehr problematischer.

Was soll die Vorrede? — „Sie soll die Nachrede verhindern.“ Das hat schon vor Jahren ein geistreicher Mann gesagt, und viele Geistreiche und Geistlose haben nicht verabsäumt, sich diese Idee zu Nutze zu machen — ein Geschick, das witzigen und geistreichen Leuten sehr oft begegnet. Wird denn nun diese Vorrede das vermögen? —

Ich bezweifle es fast. Denn eine **captatio benevolentiae** will sie nicht sein, und die Wahrheit hat allemal einen bittern Beigeschmack und nur in den seltensten Fällen gelingt es ihr, ihren Zweck: die Heilung offener Schäden, zu erreichen!

Die dramatische Kunst vorzugsweise ist ein Gebiet kleinerer und größerer, kleinlicher und großartiger Kämpfe. Denn sie stellt mehr wie jede andere die Persönlichkeit ihrer Repräsentanten in den Vordergrund, und eine Betrachtung der Leistungen derselben ist ohne Berücksichtigung der Persönlichkeiten, so weit diese auf Entwickelung ihrer subjektiven Kunststellung von Einfluß, in konkretem Falle unmöglich. Je weniger nun aber die Mehrzahl der Menschen, am allerwenigsten die reizbare und leichtverletzliche Künstlernatur, Person und Sache zu scheiden vermag, um desto stärkeren Schein einer persönlichen Färbung wird für sie auch die nach Möglichkeit und mit ernstestem Bemühen objektiv gehaltene kritische Betrachtung der Sache annehmen. Und doch begreift Jedermann leicht die volle Wahrheit des klassischen Ausspruchs: „Gute Leute, schlechte Schauspieler!“

Auch der Inhalt dieses Büchleins wird dem absichtlichen oder unabsichtlichen Mißverständnisse unterworfen sein, daß seine Einzelheiten persönlicher Zu- oder Abneigung ihre Entstehung verdanken. Es wird wenig Freunde, viel Feinde finden, und man sollte sich darüber eigentlich im Voraus freuen: ist's doch gerade die Wahrheit, die am Meisten Feindschaft erweckt! Ich täusche mich, nach vielen Jahren reicher Lebenserfahrung, darüber nicht, daß das unermüdliche, redliche Streben nach vollkommen objektiver, oder absoluter Wahrheit niemals hienieden sein Ziel erreicht, daß unwillkürlich beim Anschauen eines Gegenstandes wie im natürlichen, so im geistigen Auge die von jenem ausgehenden Strahlen nach Verschiedenheit des Gesammthabitus des Beschauenden verschieden sich brechen, und daß somit jeder angeschaute Gegenstand immer einen Zusatz subjektiver Färbung hat. Es ist das nichts anderes als die Wahrheit, die schon das alte **Errare humanum** so klar als bestimmt aus-

spricht. Und ich darf mir selbst das Zeugniß geben, daß ich nur die Wahrheit, freilich nicht absolut um ihrer selbst, sondern zunächst relativ um des Heils und der Förderung der Kunst willen, der ich seit langen Jahren die Hauptthätigkeit meines Lebens zugewendet, gesucht und darstellen gewollt. Wer unbefangen an dies Büchlein herantritt, wird das selbst bald gewahren, und wo er — Kenntniß der Verhältnisse und redlichen Willen vorausgesetzt — von meiner Anschauung abweicht: nun, da werden wir die Abweichung eben auf die verschiedene Strahlenbrechung schieben müssen.

Dieser Unbefangenen freilich, ich fürchte, werden Wenige sein — die wenigsten derselben unter den Künstlern, welche hier der Betrachtung unterliegen. Und das den Einzelnen gespendete Lob wird vielleicht noch mehr Anstoß erregen, als der Tadel, selbst der ernste und strenge; denn daß es ohne diesen nicht abgeht, ist bei der Misere nicht zu verwundern, in welcher äußerlich betrachtet die Theaterverhältnisse überall jetzt mehr oder weniger sich befinden.

„Die Kunst ist durch die Künstler gefallen" — das Wort spricht eine tiefe, beherzigenswerthe Wahrheit aus. Die Künstler selbst gestehen sie zu, nur niemals ihre eigene Verschuldung (und doch sind wir allzumal Sünder und mangeln des Ruhms!), sondern schieben dieselbe stets freundschaftlich den Kollegen auf den Hals. Wo sie nicht unbedingt und uneingeschränkt gelobt werden, da fühlen sich die Meisten schon über Gebühr herabgesetzt: zwei Seiten Lob wiegen zwei Zeilen Tadel nicht auf, und ist gar der Nachbar ein wenig besser weggekommen, gleich wird konjekturirt und geeifert und verdächtigt, daß es einen Stein in der Erde erbarmen möchte. „Wem viel gegeben ist, von dem wird man viel fordern!" Nach diesem Grundsatze ist die Beurtheilung in diesen Blättern mit den bedeutendsten Künstlern am ernstesten und schärfsten verfahren; sie hat da nach jeder Seite hin einen sehr hohen Maaßstab angelegt, weil sie gerade dadurch die Künstler selbst zu ehren glaubt. Was bei einem Künstler dritten, vierten Ranges sehr erfreulich, sehr befriedigend

sein kann, wäre nichtig und unbefriedigend bei einem ersten Ranges. Die Kritik ist relativ. Ich habe nach Kräften gestrebt, unparteiisch zu sein, Niemandem zu Lieb oder zu Leide. Was mir lobenswerth erschien, habe ich gelobt und hervorgehoben, was tadelnswerth und besserungsbedürftig, habe ich getadelt und in dem Tadel den Weg zur Besserung möglichst angedeutet, unbekümmert darüber, ob Andere darin gleicher Meinung mit mir sein werden oder nicht. Gereicht das zum Anstoß, ich kann's nicht ändern! Die ich gelobt habe, werden vielleicht meinen, ich hätte mehr darin thun können; die ich getadelt, sicher sagen, ich hätte sie zu hart und schonungslos behandelt. Dem werde ich seine Lieblinge nicht genug „herausgestrichen", Jenem seine Renoncen nicht scharf genug „mitgenommen" haben; Dem werde ich nicht wissenschaftlich pedantisch (und unverständlich) genug, Jenem zu langweilig geschrieben haben, da ich es verschmähete, eine Sammlung Theateranekdoten und Koulissenskandala beizufügen, an denen die Theatergeschichte reich genug ist und die allerdings auch zur Charakteristik dienen können, wenn sie nur für meinen Zweck gepaßt hätten; Dem werde ich hier und da zu weit gegangen, Jenem noch zu zurückhaltend gewesen sein, obwohl er bemerkt, daß ich noch so Manches wissen müsse, was ich verschwiegen: kurz, sehr Wenigen nur werde ich's recht gemacht haben, und muß mich dabei schon mit den vielen größeren Geistern trösten, denen es eben auch nicht besser ergangen ist.

Das Büchlein hat neben seiner Tendenz, den Versuch einer kritischen Darstellung des Dresdner Hoftheaters zu geben, auch noch den Zweck, Künstlern (soweit sie das brauchen zu können meinen) und Kunstfreunden (und die können's vielleicht brauchen) in dramaturgischen Exkursen, die sich gelegentlich an geeigneten Stellen anknüpfen und bei denen ich weit entfernt bin, einen Anspruch auf absolute Neuheit zu machen, manche Winke zu geben über die Totalität oder über Einzelheiten der dramatischen Kunst, welche durch lange praktische Erfahrung bewährt, Kunstjüngern manchen theuren Irrthum ersparen, dem größeren Publikum vielleicht einige Anleitung zu allmäliger Heranbildung selbstständigen Ur-

theils, aber auch zur Berücksichtigung der vielen Schwierigkeiten geben können, unter welchen der Darsteller seine Kunst ausübt — allüberall aber beitragen sollen, die Achtung vor der Würde und Heiligkeit der Kunst anzuregen und zu fördern.

Ob dies — der Hauptzweck der gesammten vorliegenden Arbeit (und die Kunst ist ewig, wie Religion und Philosophie, ob auch ihre ausgezeichnetsten Repräsentanten, ihre würdigsten Priester nur zu bald der Hügel deckt!) — ob dieser Hauptzweck der folgenden Bogen wenigstens annähernd erreicht worden; ob ich nach Kenntniß und Erfahrung berechtigt war, einen solchen Zweck auch hier öffentlich anzustreben, ob ich meine Kraft selbst überschätzt — das zu beurtheilen, muß ich der Erwägung sachkundiger und unbefangener Leser überlassen. Spricht das Büchlein, im Zusammenhange erwogen, nicht nur flüchtig durchblättert, nicht für sich selbst, so wird es schwerlich nützen, noch länger den Vorredner zu machen.

Wer Besseres zu geben weiß, der gebe es: ich weiche ihm gern! denn nicht um mich selber ist mir's hier zu thun, sondern um die Anbahnung einer ernsteren Betrachtung und Würdigung der Schauspielkunst, zu welcher auch eine solche Monographie ihr bescheidener Theil beizutragen wohl im Stande ist, wenn sie von richtigem Gesichtspunkte aus verfaßt, und aus richtigem Gesichtspunkte betrachtet wird. Wir sind noch bei Weitem nicht auf dem Punkte angelangt, wo diese Kunst in ihrer sittlichen und staatlichen Bedeutung von der Mehrzahl begriffen wird, wo man sie würdig hält und würdig zu machen sucht (wie Ed. Devrient sagt), an den großen gesellschaftlichen Entwickelungen unserer Zeit ihren Antheil zu gewinnen. Die rein faktischen Zustände der Bühne, nicht nur der deutschen, lassen — das verkennt kein Sachverständiger — nach jeder Seite hin so vieles zu wünschen übrig, daß man jene Würdigkeit ihr vielleicht deshalb schon nicht beilegen mag, ohne zu bedenken, daß durch die lange Vernachlässigung und Geringschätzung, die man ihr thatsächlich bewies, trotz aller Hätschelei ein-

zelner ihrer Repräsentanten, trotz alles äußeren Flitters, mit dem man sie umgeben hat, jene Zustände so, oder doch nicht besser geworden sind, als sie nun gerade sich darstellen. Und so sollte denn wohl jedes ernste, mahnende Wort zur Besserung willkommen sein. Ob auch das gegenwärtige? — Der Erfolg wird's lehren!

Der Verfasser.

I.

Das Dresdner Hoftheater darf mit Recht von sich rühmen, daß es zu allen Zeiten einen sehr bedeutenden Rang unter den Bühnen Deutschlands eingenommen. Die Kunst- und noch mehr die Prachtliebe der sächsischen Fürsten hat die Bühnenleistungen von jeher mit besonderer Neigung gepflegt und dieser Neigung nicht selten außerordentliche Opfer gebracht. Selbst wenn politische Stürme und die härtesten Bedrängnisse des Kriegs oder andere Calamitäten, deren Sachsen im Verlauf der letzten Jahrhunderte so unendlich viele zu erleiden gehabt, oder auch die Utilitätsprincipien einzelner Regenten einen zeitweiligen Stillstand dem theatralischen Kunsttreiben geboten, sehen wir doch nach Verlauf weniger Jahre dasselbe stets wieder in erneutem Glanze erstehen, und in seiner äußerlichen Großartigkeit, in seiner mit fürstlicher Liberalität gepflegten Pracht einen bedeutenden

Einfluß üben auf die allmälige Entwickelung der theatralischen Kunst — zumeist allerdings nach der musikalischen Seite hin — in den Gauen des gesammten deutschen Vaterlandes.

Als vor nunmehr etwa drittehalb Jahrhunderten die Oper in Italien entstanden und in rascher Fortbildung bald zu selbstständiger Bedeutung gelangt war, bahnte sie schneller, als man vielleicht erwarten durfte, und vorzugsweise als ein willkommenes Mittel zu prächtigerer Ausstattung und Hebung fürstlicher Festivitäten, auch nach Deutschland sich den Weg. Gar bald hatte sie diesseits der Alpen eine neue Heimath gefunden und genoß hier an den vielen größeren und kleineren Höfen einer Pflege, wie sie deren kaum in ihrem ursprünglichen Vaterlande sich zu erfreuen hatte. Suchte man doch in damaliger Zeit die Würde eines Hofes, welche die zerrissene Kleinstaaterei in Deutschland, das Duodezfürstenthumswesen an sich in erheblichem Grade nicht gewähren konnte, vorzugsweise in Schaustellung eines immensen Luxus, in Entwickelung eines übermäßigen äußern Flitterglanzes, in möglichster Ueberbietung der Rivalen an höfischer Pracht, wobei dann freilich die armen Unterthanen, die kaum aus weitester Ferne her oder vom Hörensagen an dem Abglanze derselben, wie an zauberischen Märchenerzählungen, sich weiden (?) durften, zuletzt allein und in sehr fühlbarer Weise die

Zeche bezahlen mußten. Trat doch damals, in größerm Maaße noch als heute, der deutsche Kosmopolitismus als überwiegende Bevorzugung des Fremdländischen auf Kosten des heimischen Guten zu Tage, wofür wir ein scharf charakterisirendes Zeugniß in der alten Phrase finden: „Es ist nicht weit her," die die Geringschätzung des Eigenen wie die kriechende Schmeichelei gegen das Fremde so prägnant und wahr ausdrückt!

Dürfen wir uns da wundern, daß italienische Sänger und Musiker an den deutschen Höfen ein Eldorado fanden, daß ihre Leistungen in einer Weise belohnt wurden, die ganz nahe an die unsinnigste Verschwendung gränzte und nicht selten die Kräfte des Landes oder Ländchens himmelweit überstieg, das sie gleich gierigen Blutegeln bis auf das Mark mit Wollust aussogen? Man klagt heut zu Tage nicht selten und nicht mit Unrecht über die gewaltig hohen Gagen, welche namhafte Bühnenkünstler und namentlich Operisten beziehen. Allein man wird gestehen müssen, daß diese noch keineswegs im Verhältnisse stehen zu den Summen, welche noch im vorigen Jahrhundert aufgewendet wurden, um berühmte Namen Italiens an den deutschen Höfen zu fesseln. Ist's doch, um ein paar keineswegs extremster Beispiele anzuführen, bekannt genug, daß Jomelli als Kapellmeister des Herzogs von Würtemberg in den Jahren 1748 bis 1765 allein an festem

Gehalt über 200,000 Gulden bezog; daß der Dresdner Oberkapellmeister Hasse und die berühmte Faustina, seine Gattin, eine jährliche Gage von 12000 Thalern erhielten, wobei der damalige höhere Werth des Geldes ebensowohl, als die mancherlei, gewöhnlich sehr bedeutenden Nebeneinkünfte und Geschenke (gleichviel ob für künstlerische oder unkünstlerische Dienste), und nicht minder die wenigstens im Verhältniß weit geringere oder doch einfachere Beschäftigung noch stark berücksichtigt werden muß. Man sieht, Dresden hat auch in dieser Beziehung niemals zurückgestanden, und daß es neben den bedeutendsten italienischen Operninstituten Deutschlands, neben Prag und Wien, München und Stuttgart, einen sehr bedeutenden Rang glanzvoll zu behaupten gewußt, ist ja dem Geschichtskundigen nicht fremd. Wird es doch auch unvergessen bleiben, daß eben Dresden den Ruhm behauptet, die Geburtsstätte der ersten in Deutschland componirten Oper, der von Martin Opitz aus dem Italienischen des Rinuccini übertragen und durch den berühmten kurfürstlichen Kapellmeister Heinrich Schütz in Musik gesetzten „Daphne" (im Jahre 1628) zu sein.

In die Blüthezeit der italienischen Oper in Dresden, von deren außerordentlicher Kostbarkeit man sich einen annähernden Begriff machen wird aus der Thatsache, daß die Inscenirung einer neuen Oper gemeinhin einen Aufwand von

40—50000 Thalern beanspruchte*), fällt auch das Engagement einer italienischen Schauspielertruppe, vorzugsweise wohl für die Darstellung der sogenannten Pantomimen. In den ersten Decennien des vorigen Jahrhunderts finden wir gleichzeitig noch ein französisches Schauspiel-, Opern- und Balletpersonal in Dresden engagirt. Dagegen gewahren wir von irgend einer Berücksichtigung der deutschen dramatischen Kunst auch nicht die entfernteste Spur, selbst nicht ein halbes Jahrhundert später, als diese allmälig in Hamburg, Leipzig, Berlin schon bedeutende Erfolge errungen, als selbst in Wien und München schon der norddeutsche Einfluß entschieden gesiegt hatte. Auch damals noch existirte hier nur neben der großen italienischen Oper, welche in wenigen Carnevalsvorstellungen ungeheure Summen verschlang, die italienische Buffooper und die französische Komödie, während umherziehende deutsche Schauspieltruppen nur einen zeitweiligen Aufenthalt fanden. Das müßte um so auffallender erscheinen, da gerade in dem benachbarten Leipzig die deutsche Schauspielkunst schon seit längerer Zeit mit Eifer und Erfolg gepflegt wurde und sich zu einer großen Bedeutung aufge-

*) Die Aufführung der Oper Soliman im Jahre 1753, deren Inscenirung durch den damaligen Hoftheaterbaudirector Bibiena geleitet wurde, kostete gar 80000 Thaler!

schwungen hatte, fände es nicht in der schon berührten Vorliebe der Großen für das Fremdländische, in ihrer gründlichen Verachtung alles Deutschen, und gleichzeitig in dem Umstande seine Erklärung, daß man in jener Zeit noch viel weiter als jetzt von der Erkenntniß und Anerkennung der ethischen und ästhetischen Bedeutung der dramatischen Kunst entfernt war, daß man damals noch weit mehr als heut zu Tage in dem Theater und seinen Leistungen lediglich ein Vehikel des materiellen Vergnügens, ein Reizmittel raffinirter Sinnlichkeit, ein Förderungsmittel des Amusements sah, wofür selbst der äußerliche Umstand einen ziemlich klaren Beweis giebt, daß die oberste Verwaltung und Leitung der Theaterangelegenheiten an den Höfen gemeinhin dem „Directeur des plaisirs" übertragen war. Man fand allerdings auch an den deutschen Vorstellungen, wie sie etwa seit 1730 während der Carnevalszeit gemeiniglich im Gewandhause stattfanden, von Oben her Geschmack, vielleicht der Abwechselung halber. Doch scheint der Geschmack ein wenig geläuterter gewesen zu sein, denn die Hanswurstiaden erfreuten sich des größten Beifalls, und man darf es vielleicht charakteristisch nennen, daß der als Hanswurst berühmte Kirsch (von der Neuberschen Gesellschaft) als Zeichen der Anerkennung im Jahre 1749 das Prädikat eines Hofschauspielers erhielt.

Bei alledem ward doch das deutsche Schauspiel sehr

stiefmütterlich behandelt, und erst der Administrator Prinz Xaver fand aus wirklicher Neigung mehr dafür zu thun sich veranlaßt. Mit dem Tode des prachtliebenden Königs Friedrich August III. verlor die italienische Oper die kräftigste Stütze, nachdem schon vorher die traurigen Verhältnisse Sachsens im siebenjährigen Kriege das Institut gewaltig erschüttert hatten, und als auch (im Jahre 1764) der berühmte Hasse Dresden verließ, um in einem südlicheren Klima Erleichterung für seine körperlichen Leiden zu suchen, war derselben auch der bedeutendste künstlerische Halt entzogen. Alle diese Umstände wirkten günstig für den Plan des Prinzen Xaver, und schon im eben genannten Jahre 1764 eröffnete die wohlrenommirte Koch'sche Schauspielergesellschaft die deutschen Vorstellungen auf dem alten Hoftheater. Eine Anzahl verschiedener „Komödiantentruppen" wechselten in den darauf folgenden Jahren, ohne daß indeß das deutsche Theater zu einer größern Bedeutung hier sich hätte erheben können, obwohl es zum Theil ausgezeichneter Kräfte sich zu erfreuen hatte, und nach zeitgenössischen Berichten die Vorstellungen der damals Aufsehen erregenden dramatischen Arbeiten Lessing's, Göthe's — etwas später auch Versuche mit Shakespeare — künstlerisch sehr bedeutend waren.

Die, wenn auch nicht ganz in ihrer frühern Pracht und Herrlichkeit wiedererstandene italienische Oper war ein Hemm-

schuh für die fruchtreiche Entwickelung der vaterländischen Bühne, und in dem Kampfe um die Oberherrschaft trug die exotische Pflanze, der man die meiste und nachhaltigste Pflege angedeihen ließ, stets noch den Sieg davon, ja man darf sagen, daß in keiner deutschen Stadt dieselbe so lange das Uebergewicht behauptet habe, als gerade in Dresden. Es ist ein sehr überzeugender Beweis für die kräftige, naturwüchsige Lebensfähigkeit deutscher Schauspielkunst und zugleich für die Trefflichkeit ihrer damaligen Repräsentanten — der ausübenden Künstler, der dramatischen Dichter und der dramaturgischen Kräfte, in ihrem lebendigen und gemeinsamen Wirken — daß trotz der verhältnißmäßig nur in geringem Maaße ihr von Oben zugewendeten Pflege diese Pflanze immer gedeihlicher und kräftiger zu einem herrlichen Baume sich entwickelte, der die reichsten und schönsten Früchte trug: sie wurzelte in dem Boden des Volksbewußtseins, war ein naturgemäßes Produkt der intellectuellen und ästhetischen Fortentwickelung des von der Fremdherrschaft mehr und mehr rüstig sich emancipirenden nationalen Geistes.

Erst mit dem Jahre 1790, nachdem Franz Seconda die Direction der frühern Bondini'schen deutschen Gesellschaft übernommen hatte, kann man das deutsche Theater in Dresden als solider begründet und gesichert ansehen, wozu allerdings der obengenannte Bondini äußerlich vorzugsweise

den Grund gelegt hatte, obwohl er, der Italiener, der sich kaum in deutscher Sprache verständlich machen konnte, in der alten Manier der Prinzipalschaft ohne höhere Intentionen rüstig fortarbeitete. Seconda erhielt das kurfürstliche Privilegium und der schon seinem Vorgänger bewilligte Zuschuß Seitens des Hofes ward von 6000 auf 7000, und binnen kurzer Zeit sogar auf 12000 Thaler erhöht. Dabei gab er indeß nur den Winter hindurch, gewöhnlich dreimal in der Woche (Mittwochs und Sonnabends fand italienische Oper statt, die in damaliger Zeit wiederum die ausgezeichnetsten Künstler unter des berühmten Naumann, dem später Pär folgte, wie unter Joseph Schusters und Franz Seydelmanns Leitung zu ihren Mitgliedern zählte) Vorstellungen, bei denen neben Schauspiel und Ballet auch Operetten in größerer Zahl und Bedeutung als früher das Repertoir bildeten. Den Sommer über ging diese deutsche Gesellschaft nach Prag und während der beiden Hauptmessen spielte sie in Leipzig, erscheint also immer noch als eine Wandertruppe. Für Dresden hielt man damals Sommervorstellungen noch nicht für erforderlich; höchstens kamen andere Gesellschaften auf kürzere Zeit, wie die von Joseph Seconda, die mehrere Jahre hindurch etliche Monate auf der Bühne am Lincke'schen Bade (eröffnet 1772) Vorstellungen gab. Auch die italienische Oper gab nur von Zeit zu Zeit im Sommer auf dem Schloßtheater

in Pillnitz auf ausdrücklichen Befehl einzelne Vorstellungen. Sie war nun einmal das Schooßkind des Hofes und sonach folgerecht auch der gesammten vornehmen Welt, war unmittelbar von demselben abhängig und fand alle ihre Bedürfnisse aus seinen Mitteln bestritten. Die deutsche Gesellschaft dagegen war zunächst lediglich auf sich selbst angewiesen und die ihr zugewendete Unterstützung, obwohl dankenswerth an sich, ward durch so manche ihr faktisch auferlegte Beschränkungen reichlich aufgewogen. Die hohe Bedeutung der deutschen Schauspielkunst in ihrer Volksthümlichkeit, als treuer Reflex des wirklichen Lebens und Strebens, als mächtiger Hebel zur Veredlung und sittlichen wie ästhetischen Fortbildung der Gesellschaft, blieb noch immer unerkannt und unbeachtet. Und so wird man es nicht befremdlich finden, daß die Ueberzeugung: es könne, wie damals die Verhältnisse sich gestaltet hatten, der dramatischen Kunst nur zu ihrem Rechte und zu voller fruchtreicher Entwickelung verholfen werden, wenn das wirre und wüste Wesen der Prinzipalschaften aufhöre und der Staat — nämlich der Fürst, in dem ja damals der Staat, die Nation, gewissermaßen sich concentrirte und culminirte, daher das bekannte l'état c'est moi zu seiner Zeit keineswegs ohne alle Berechtigung war — auch die Repräsentanten und Träger dieser Kunst unter seinen besondern Schutz nehme, wie er dies schon seit langer

Zeit, in Rücksicht auf die anderen Künste, mit Malern, Bildhauern, Musikern u. s. w. gethan — daß diese Ueberzeugung, aus welcher mit geschichtlicher Nothwendigkeit und damals zum Heil und Segen der Kunst die Hoftheater (auch wohl mit prunkenderem Namen „Nationaltheater" genannt) emporwuchsen, keineswegs schon überall durchzudringen vermocht und ihre praktische Realisirung gefunden hatte. Schon an vielen anderen Orten war man in dieser Beziehung vorangegangen — wir wollen nur an die Hof- und Nationaltheater in Gotha (damals leider nur von kurzem Bestande), München, Mannheim, Berlin, Wien u. s. w. erinnern —, ehe das gute Beispiel hier in Dresden Nachahmung fand. War man auch allmälig in dieser Beziehung immer weiter vorgeschritten, hatte das deutsche Element immer mehr und mehr Terrain sich zu erobern gewußt, wofür auch die Thatsache als Beweis gelten darf, daß endlich im Jahre 1813 die Joseph Seconda'sche Gesellschaft zum erstenmale auf dem großen Hoftheater große deutsche Oper gab (unter andern den bisher noch nicht deutsch dargestellten „Don Juan" unter der musikalischen Leitung des berühmten E. T. A. Hoffmann), so war es doch einem fremden Gouvernement vorbehalten, hier auch das deutsche Theater zu einem wirklichen Staatsinstitute zu erheben, während dasselbe bis dahin, ungeachtet des seit Jahren schon geführten Prädikats königlich sächsischer

Hofschauspieler, trotz des Zuschusses vom Hofe und einer Art Abhängigkeit von demselben in Betreff der Engagements, des Repertoirs 2c. in der That nichts anderes als eine Privatunternehmung gewesen war.

Der in Folge der weltgeschichtlichen Ereignisse des Jahres 1813 mit dem Generalgouvernement in Sachsen betraute russische Fürst Repnin war es, der die Vereinigung der bisher getrennt bestandenen italienischen und deutschen Bühne veranlaßte und die Bestreitung der Kosten derselben auf die Staatskasse übertrug. Dies geschah im Jahre 1814. Der bisherige Director der deutschen Gesellschaft, Franz Seconda, ward als Oekonom der neuerrichteten Theaterleitungskommission beigegeben, welche aus dem Hofmarschall von Racknitz (dem frühern Intendanten der italienischen Oper und der k. Kapelle, auch als Componist nicht unbekannt), dem Generalmajor Vieth, dem Kammerherrn Borromäus von Miltitz, Appellationsrath Körner und dem damaligen geh. Archivsekretär und russischen Hofrath Winkler (Theodor Hell), welcher speciell als Intendant zu fungiren hatte, bestand. Die Reorganisation der Kapelle und des Theaters, um welche der kunstliebende Fürst Repnin sich manches Verdienst erwarb, da vornemlich seinen und des Kapellmeisters Morlacchi Bemühungen es verdankt werden muß, daß diese Institute in den damaligen Zeitwirren

nicht gänzlich aufgelöset wurden, betrieb man nun mit erfreulichem Eifer; doch blieb es insoweit noch bei der frühern Einrichtung, als das deutsche Schauspiel auch jetzt noch (und zwar bis zum 20. October 1816) während des Sommers und der Messen in Leipzig spielte, indeß die Joseph Seconda'sche Gesellschaft in Dresden neben der großen italienischen, deutsche Oper gab, was sie den Winter hindurch — und zwar bis zum 29. März 1817 — in Leipzig zu thun pflegte. Nach der Rückkehr des Königs Friedrich August in seine Staaten war man zwar Willens, das deutsche Theater wiederum in das frühere Privatverhältniß zurückgehen zu lassen. Da indeß Franz Seconda den ihm angebotenen Rücktritt in sein früheres Contractverhältniß entschieden ablehnte, namentlich weil man ihm nicht gestatten wollte auch Freitags und Sonntags zu spielen, was damals in Dresden noch nicht geschah, so behielt die kunstfreundlichere Ansicht, nach welcher die vereinigten „Königlichen Schauspiele" unter Staatsadministration blieben, glücklicherweise die Oberhand, und endlich, da der Leipziger Stadtrath um die sofort durch den König gewährte Erlaubniß zur Errichtung eines stehenden Theaters nachsuchte, ward gleichzeitig auch das deutsche Theater in Dresden ein stehendes, und die Gesammtleitung der Kapell- und Theaterangelegenheiten dem Geh. Finanzrath und Kammerherrn, Grafen Vitzthum von Eckstädt (nicht

mit dem frühern Hofmarschall gleiches Namens zu verwechseln) als Generaldirector übertragen, dem der Hofrath Winkler als Theatersekretair und Franz Seconda als Oekonom beigegeben wurde. Nun mußte freilich auch das Sommergastspiel der Joseph Seconda'schen Operngesellschaft in Dresden aufhören, und man sah sich in der Nothwendigkeit, zur Bildung einer eigenen stehenden deutschen Oper zu schreiten, weil man in damaliger, mehr wie jetzt national-deutsch gesinnter Zeit wohl fühlte, daß die italienische Oper allein, trotz allen Uebergewichts, das man ihr factisch immer noch einräumte, des Publikums gerechte Ansprüche nicht allseitig zu befriedigen vermöge. Letzteres Institut hatte schon mehrere Jahre früher (1810) in Franz Morlacchi einen eifrig-thätigen und energischen, wenn auch weder als Componisten noch als Dirigenten eben bedeutenden, musikalischen Führer erhalten, der indeß für die Leitung der deutschen Oper, noch weniger für deren Organisation, weder nach Kenntniß und Geschick noch nach Neigung befähigt erscheinen konnte, um so mehr aber geeignet war, einem etwaigen rivalisirenden Collegen mancherlei Hemmnisse in den Weg zu legen und bedeutende Schwierigkeiten zu bereiten.

Deshalb war es doppelt nöthig, bei der Wahl eines Schöpfers der deutschen Oper die größte Vorsicht und Umsicht walten zu lassen. Man muß gestehen, daß die damals

durch den König getroffene Wahl aus den drei vom Generaldirector von Vitzthum vorgeschlagenen Kandidaten in Carl Maria von Weber unbedingt glücklich den tüchtigsten traf, den sie für diese schwierige Aufgabe treffen konnte, deren Lösung ebenso bedeutende Fähigkeit, als Ausdauer und Liebe zur Sache beanspruchte, um allmälig den gar gewaltig dominirenden Italienern den Rang abzulaufen und ihnen auch in Dresden zu zeigen, daß man in deutschem Lande auch deutsche Musik machen könne und hören wolle. Die andern beiden Kandidaten für diese wichtige Stelle waren Joseph Sutor, eine ziemlich unbedeutende musikalische Größe (damals wohl noch Titularkapellmeister in Stuttgart, von wo er als Concertmeister nach Hannover ging), auf den man wohl von Hause aus wenig reflectirte; und Friedrich Schneider, als früherer Musikdirektor der Joseph Seconda'schen Operngesellschaft schon persönlich bekannt und geschätzt. Was aber zu Gunsten Weber's den Ausschlag gab, war wohl weniger, wie man verschiedentlich hat behaupten hören, die Erwägung, daß er katholischer Confession war, als vielmehr, daß er schon an zwei Bühnen, in Breslau und mehr noch in Prag, sein organisatorisches Talent erprobt, und mit Glück und Erfolg erprobt hatte. Er ward am 14. December 1816 berufen, und die erste von ihm in Dresden deutsch aufgeführte Oper war — allerdings keine deutsche —

Mehul's „Joseph in Egypten", am 30. Januar 1817. Damit war nun die Constituirung des Dresdner Hoftheaters äußerlich vollendet. Der italienischen Oper blieben der Mittwoch und Sonnabend, die deutsche Oper beanspruchte ebenfalls zwei Tage, und die übrigen drei Tage wurden durch das deutsche Schauspiel ausgefüllt; denn seit der Errichtung des Hoftheaters hatte man die Theatervorstellungen auch bald auf die früher verpönten Sonntage und Freitage ausgedehnt; und da man nun schon über gar respectable und zahlreiche Kräfte gebot, so wurden auch im Sommer 1817 noch auf der Bühne am Lincke'schen Bade wiederholt, namentlich Sonntags, Vorstellungen gegeben. Gleichzeitig hatte auch der Generaldirector eine Vermehrung und Gehaltserhöhung der Kapellmitglieder in Rücksicht auf ihre durch Besorgung der Musik in der deutschen Oper und den Zwischenakten des deutschen Schauspiels bedeutend gesteigerte Thätigkeit beantragt, welche der König vollständig genehmigte, so daß im Jahre 1817 die Kapelle mit Einschluß von zehn Kirchensängern, die zum Theil auch Mitglieder der italienischen Oper waren, aus 85 Personen bestand, die eine Gesammtgage von über 38000 Thalern bezogen. So war zwar äußerlich der Boden geebnet, auf welchem die neue deutsche Oper zu schöner Frucht gedeihen sollte. Allein wie schwer es dem Gärtner gemacht wurde, die junge zarte Pflanze zu kräftigen und erstarken

zu machen — wie er mit häufig, namentlich zu Anfange sehr beschränkten Mitteln gegen die seit Jahrhunderten festgewurzelte und ihren Platz eifersüchtig behauptende Rivalin zu kämpfen, welchen erbärmlichen Kabalen er wiederholt zu begegnen hatte: das Alles ebensowohl wie die kräftige Ausdauer, die männliche Energie, die Umsicht und das Talent, mit welchem er diese Schwierigkeiten und Hindernisse allmälig zu besiegen wußte und in Dresden eins der trefflichsten und tüchtigsten Operninstitute Deutschlands erschuf, das der italienischen Schwester mit Erfolg die Spitze bieten und sogar deren Beseitigung nach der Staatsveränderung von 1830 (im Jahre 1832) als keine bedeutende Lücke empfinden lassen konnte — das ist ja aus seinen eigenen Geständnissen und Klagen wie aus der Entwickelungsgeschichte des hiesigen Bühnenwesens allen Kunstfreunden hinlänglich bekannt und wird zweifelsohne stets unvergessen bleiben. Daß Graf Vitzthum kräftig bemüht war, dieses Streben zu unterstützen, muß anerkannt werden, und er, wie sein Nachfolger, der Geheime Rath v. Könneritz (seit 9. Septbr. 1820), später Gesandter in Madrid, in Paris und beim Bundestage, wirkten nach Möglichkeit für die Erlangung und Erhaltung einer würdigen künstlerischen Stellung des neuen Hoftheaters in Schauspiel und Oper wie durch Gewinnung tüchtiger Mitglieder, so durch Beschaffung eines gediegenen und ansprechenden Repertoirs u. s. w.

Mit dem Herbste des Jahres 1824 trat der jetzt noch fungirende Generaldirector, wirkl. Geh. Rath von Lüttichau, damals Kammerherr und Oberforstmeister, in seine schwierige, oft verkannte, selten richtig gewürdigte Stellung ein. Daß es auch ihm aufrichtiger Ernst und wahre Herzenssache war, das seiner Leitung anvertraute, damals schon mit Recht zu bedeutendem Rufe emporgelangte Institut in ehrenvollster Weise zu fördern und zu heben, bewies er durch die sofort beantragte Anstellung eines Dramaturgen für das deutsche Schauspiel in der Person des gleich bei seinem Amtsantritt (Januar 1825) zum Hofrath ernannten berühmten Ludwig Tieck. Daß diese geistvolle, gründlich gebildete, poetische Natur mittelbar wenigstens einen keineswegs gering anzuschlagenden Einfluß auf die würdige Gestaltung der Dresdner Bühne gehabt, wird stets dankbar anerkannt werden. Allein durch seine Einseitigkeit, durch sein eitles Dalailamathum, aus welchem in der consequenten Erzeugung des Gegensatzes nothwendig die beklagenswerthesten Zerwürfnisse und Fehden unter den darstellenden Mitgliedern hervorgingen, die dann natürlich auch auf Repertoir, Rollenvertheilung und Ausführung selbst nicht ohne störendsten Einfluß bleiben konnten — durch seine Parteilichkeit ferner und seine unpraktisch idealistische Richtung (Folge seines anglohispanischen Romanticismus), vermöge welcher er mit dem praktischeren —

leider zu praktischen — Collegen, dem Hofrath Winkler fortwährend und wahrlich nicht zum Heile des Instituts in bedauerliche Conflicte gerathen mußte, die denn auch nicht dazu beitragen konnten, dem Generaldirector die Führung der obern Leitung zu erleichtern; durch die praktische Unthätigkeit endlich, welche er in den späteren Jahren seiner Dramaturgenschaft, der nicht hinlänglich gefundenen Anerkennung (Beweihräucherung lieber) seiner Verdienste halber schmollend, äußerlich zu Tage legte, während er doch durch seinen stillen Einfluß immer noch in Wahrheit nach vielen Seiten hin hemmend und lähmend einwirkte: durch das Alles hat er der Bühne andererseits sehr viel geschadet, und man durfte es kaum ernstlich beklagen, als seine Berufung nach Berlin im Jahre 1842 ihn auch äußerlich einer Wirksamkeit entzog, die er factisch zum Segen des Instituts schon lange nicht mehr geübt hatte. Der Versuch der Generaldirection durch Anstellung eines praktisch wie theoretisch längst als tüchtig bewährten Oberregisseurs in der Person Eduard Devrient's die Lücke im Getriebe der Bühnenverwaltung auszufüllen, mußte an der Obstinacität einzelner bevorzugter Mitglieder, die ja überall mehr oder minder, geheim oder öffentlich, ihre bedeutenden Einflüsse in keckem Pochen auf ihre vermeintliche Unentbehrlichkeit aus persönlicher Eitelkeit geltend zu machen wissen, nothwendig bald scheitern, obwohl in der nur kurzen Zeit

seiner Wirksamkeit der Oberregisseur eine sichtbar günstige Einwirkung auf das Institut übte, mag auch seine Stellung als darstellendes Bühnenmitglied bisweilen Conflikte oder doch „inwendiges Raisonniren" wegen zu Zeiten stark hervortretenden Rollenhungers hervorgerufen haben. Nochmals ward ein Versuch mit Anstellung eines Dramaturgen in der Person des Dr. Carl Gutzkow — man sagt, auf Emil Devrient's Betrieb — gemacht. Allein wer den so überaus talentvollen und geistreichen Mann näher kannte, mußte sich von vornherein sagen, daß dieser Versuch noch unglücklicher als die früheren ausfallen werde und müsse. Eine Dosis persönlicher Eitelkeit, mehr und mehr gestärkt durch eine Reihe theils wohlverdienter, theils auch auf dem Wege literarischer Freundschaft und Gevatterschaft errungener literarischer Erfolge, namentlich auch auf dramatischem Gebiet; ein potenzirtes Selbstbewußtsein, das leicht selbst über die natürlich gezogene Grenze praktischer Befähigung sich täuschte und wohl auch Experimente wagte, zu deren erfolgreicher Durchführung das Maaß erlangter Umsicht und Erfahrung nicht ausreichte, dadurch aber ein unwillkommnes, die Wirksamkeit nothwendig lähmendes Bloßstellen auch bei weiten geringeren, aber praktisch erfahreneren Kräften gegenüber, und eine immerhin unabsichtliche Parteilichkeit hinderten ein fruchtbares Wirken und ließen bei Gutzkow weit früher noch als bei seinem berühmten

Vorgänger jene geschäftliche Erschlaffung eintreten, welche dem Institute vollends nichts nützen konnte, und zuletzt selbst bisweilen in kleinlicher, eines so reichen Talents unwürdiger Verbitterung sich kundgab, die die Nichterfolge seiner Stellung keineswegs mindestens zum Theil auch in der eignen Person, sondern lediglich außerhalb in Anderen suchte und dadurch in jeder Beziehung ungerecht wurde. Darum war sicher allen Theilen mit der Lösung dieses Verhältnisses gedient, die in der als Folge der unseligen Ereignisse des Mai 1849 projectirten Aenderung so mancher Verhältnisse des Dresdner Hoftheaters ihren nächsten Anhaltpunkt fand.

Es war damals eine Periode, wo wenigstens die bedeutenderen Bühnen ohne einen Dramaturgen nicht glaubten mit Ehren existiren zu können, während in der That überall die Erfahrung gelehrt hat, daß dadurch nirgend die erwarteten Erfolge erreicht worden sind. Mag das zum Theil allerdings seinen Grund darin finden, daß man den Dramaturgen die nothwendige freie und unbeirrte Gebahrung nicht zugestehen mochte oder konnte, daß man sie hier und da nur als einen prunkenden Aufputz ansah, der die sonstige beklagenswerthe Blöße der Theaterverhältnisse decken und zu einiger Ostentation mit dem ernsten künstlerischen Sinne dienen sollte, den man bei Leitung der Bühnen gern affectirte: der Hauptübelstand lag immer und überall darin, daß man sich über di

Stellung und die Wirksamkeit des Dramaturgen nicht hinlänglich klar geworden war.

Ein berühmter Name allein thut's ja hier durchaus nicht. Ja, der Dramaturg soll und darf nicht Theater- oder besser gesagt, dramatischer Dichter sein, will man aller Einseitigkeit für das Repertoir, aller Parteilichkeit für einzelne Darsteller vorbeugen, wenn er auch die Fähigkeit besitzen muß, vorliegende dramatische Arbeiten mit ästhetischem Tacte, mit poetischem Sinne, mit liebevollem Eingehn auf des Dichters Intentionen, da nöthig, überhaupt und speciell mit Rücksicht auf die gegebenen Verhältnisse bühnengerecht zu machen. Der Dramaturg soll aber auch nicht die praktische Thätigkeit des Regisseurs an sich reißen wollen. Bei der Inscenirung der Stücke mag er berathend gehört werden, direct eingreifen in die Aeußerlichkeiten derselben darf er nicht — daß er nicht selber gar darstellender Künstler sei, versteht sich von selbst. Er hat ja zumeist die Aufgabe, den dramatischen Dichter mit den Anforderungen der praktischen Schauspielkunst und der Bühne überhaupt vertraut zu machen, dem Darsteller wie dem Publikum, jedem Theile auf seine Weise, das Verständniß der Dichtung zu vermitteln, und die Leistung des Darstellers im Einzelnen wie im Ensemble sodann kritisch zu prüfen, sonach die gegenseitigen Anforderungen und Leistungen aller Hauptbetheiligten zu wahrer Förderung der echten Kunst,

ihres Verständnisses und Genusses, nach Möglichkeit in Einklang zu bringen. Daß dazu ausgebreitete wissenschaftliche, nicht bloß die sogenannt ästhetische Theetischbildung, theoretische und praktische Kenntniß des Theaters, seiner Literatur und Entwickelungsgeschichte, namentlich auch genaue Kenntniß der Stellung, Mittel und Verhältnisse der Bühne, an welcher er zunächst zu wirken berufen, vor Allem aber ein klarer umfassender, nicht durch Charakterlosigkeit und Parteilichkeit getrübter Blick, ein scharfes Urtheilsvermögen und neben Humanität und gesellschaftlicher Bildung, innige Liebe zur Kunst, viel kaltes Blut und Aufopferungsfähigkeit um der Sache willen gehört, leuchtet ein, und es mag eben in der Größe dieser Anforderungen hauptsächlich der Grund liegen, daß bisher das an und für sich so nothwendige und überall nicht bloß der Mode halber wünschenswerthe Dramaturgeninstitut immer noch die gehofften Früchte in Wahrheit nirgend getragen, wenn man nicht lobhudelnden Journalberichten mehr als billig Glauben schenken will, so manches Erfreuliche und dankenswerthe im Einzelnen durch dasselbe hier und da bewirkt worden ist. Es wird verhältnißmäßig wenige Männer geben, die Geist, Bildung und Charakter genug besitzen, eine solche Stellung würdig auszufüllen, und die Mehrzahl dieser Wenigen ist den betreffenden Verwaltungen unbekannt oder wird nicht beachtet, weil sie sich selber vorzudrängen zu

bescheiden sind. Und doch lassen sich jene Anforderungen noch steigern, wenn man noch eine gründliche musikalische Bildung hinzurechnet, um auch das Operngebiet gleichzeitig mit überwachen zu können, wozu ja Kapellmeister und Regisseur nicht allemal den guten Willen, den feinen Geschmack, die nöthige Unparteilichkeit in vollstem Maaße besitzen!

Daß diesen Anforderungen an den Dramaturgen bisher auch bei der Dresdner Bühne keineswegs genügend entsprochen worden, und ebensowenig entsprochen werden dürfte, wenn man wirklich (?) die Absicht hegen sollte, dem als Hauslehrer bei Hrn. v. Lüttichau hier weilenden Dr. Julius Pabst eine ähnliche Stellung zu übertragen, muß man leider zugestehen, ohne doch der Direction einen directen Vorwurf daraus machen zu dürfen. Der neue Generaldirector von Lüttichau that, was in seinen Kräften stand. Leider hatte er gleich in den ersten Jahren seiner Amtsführung den Verlust des trefflichen C. M. v. Weber, der Stütze der deutschen Oper in Dresden, zu beklagen, und gleichzeitig verließ in Folge mancher Zerwürfnisse auch der als Musikdirector angestellte Heinrich Marschner seine Stellung an der Dresdner Bühne. Der Director knüpfte Unterhandlungen mit Hummel, damals schon Kapellmeister in Weimar (man sagt, auch mit dem musikalischen Teplitzer Bürgermeister Wolfram) an, die sich indeß zerschlugen, und gewann dann in C. G. Reissiger eine frische und

bedeutende Kraft, einen tüchtigen Meister, der während einer fünfundzwanzigjährigen Amtsführung als solchen sich bewährt hat. Wenige Jahre später ging in Folge der Staatsveränderung des Jahres 1830 das Theater auf die königliche Civilliste über und als, wie schon erwähnt, im Jahre 1832 die italienische Oper in Dresden aufgelöset wurde, concentrirten sich alle Kräfte vorzugsweise auf die Pflege des deutschen Schauspiels und der deutschen Oper, und die Dresdner Hofbühne zählte seit jener Zeit eine glänzende Reihe der berühmtesten Namen zu den Ihrigen, die ihr mit Recht einen der ersten Plätze unter den deutschen Bühnen, namentlich auch in Betreff ihres ausgezeichneten Ensembles sicherten. Hat man auch späterhin wiederum der italienischen Oper ein ausgedehnteres Feld eingeräumt, so hat doch das deutsche Element mit Recht unter manchen Wechselfällen jetzt stets das Uebergewicht behauptet und man ist allmälig auch von der Manier, die italienische Oper in italienischer Sprache zu geben, wieder zurückgekommen — eine Manier, die für eine deutsche Bühne nur eine total einseitige Verschrobenheit principiell zurückwünschen kann.

Während der Verwaltung des Directors von Lüttichau ist Vieles und Bedeutendes für die Bühne geschehen. Die Gründung und bessere Organisirung verschiedener Pensionsfonds (für die Wittwen und Waisen der Kapelle, des Hof-

theaterchors, der Schauspieler rc.), die Reorganisation der Kapelle, die bessere Stellung der Mitglieder des Chors, der auch erst zu Weber's Zeit gegründet und von da an durch Metzner, Micksch und den jetzigen Director Fischer zu einem wirklich künstlerisch bedeutenden Institute herangebildet worden (früher wurden die Chöre der Oper von den Kreuzschülern ausgeführt, deren Erscheinung z. B. als Vestalinnen, den älteren Theaterfreunden Dresdens noch in „heiterer Erinnerung" sein dürfte), und so manche andere zweckmäßige und wohlthätige Einrichtung darf zumeist als sein Werk angesehen werden. Auch ist nicht zu vergessen, daß während seiner Amtsführung der dramatischen Kunst in Dresden ein neuer und wahrhaft prachtvoller Tempel erbaut wurde (eröffnet 12. April 1842), den man mit Recht seit Jahren ersehnt hatte, und der als eine würdige Musenhalle, gleichzeitig als eine großartige bauliche Zierde der Residenz darf angesehen werden, wenn auch an der äußern und innern Anordnung in der That nicht ohne Grund so Manches sich aussetzen läßt. Was übrigens Herr von Lüttichau für die in den Jahren 1848 und 1849 verschiedentlich in Frage gestellte Erhaltung des Hoftheaters als solchen gethan, wie er in möglichst kürzester Frist und ohne besondere Ueberlastung des Etats die durch den Brand des alten Opernhauses im Mai 1849 gänzlich vernichtete kostbare Theatergarderobe in wür-

diger und brillanter Weise wiederherstellen zu lassen gewußt, darf auch nicht vergessen werden. Und so wären wir denn an der Hand der Geschichte auf dem Punkte angelangt, wo die Betrachtung sich specieller dem jetzigen Zustande der Dresdner Hofbühne in ihrer gesammtkünstlerischen Erscheinung nach Innen und nach Außen zuwenden mag.

II.

Wenn aus der Vergangenheit sich die Gegenwart erklärt, wenn überhaupt alle Zustände eines allmälig im Laufe der Zeit sich entwickelnden Organismus als Wirkungen und Folgen vorangegangener bedingender Ursachen anzusehen sind, so wird auch aus den hier gegebenen Aphorismen über das geschichtliche Gewordensein des Dresdner Hoftheaters so mancher erhellende Strahl auf die gegenwärtige Gestaltung desselben nach ihren Vorzügen und Mängeln fallen.

Jede Bühne ist gewissermaaßen ein Staat im Staate. Möchte man de jure sich berechtigt halten dies zu bezweifeln, so bleibt es doch de facto nichts desto weniger wahr, mag auch die Politik mit jenem Verhältnisse immerhin sehr wenig zu schaffen haben, und noch weit weniger sich damit zu schaffen machen, als es für die Erreichung des letzten und

höchsten Bühnenzweckes wünschenswerth erscheint. Denn man wird in einer etwaigen pecuniären Subvention, oder gar in einer hier und da von Zeit zu Zeit geübten Censur, in polizeilichen „Strichen" oder Verboten vielleicht politisch mißliebiger Stücke — mit der demoralisirenden Wirkung so mancher modernen cis- und transrhenanischen dramatischen Produkte pflegt man's seltener so genau zu nehmen! — schwerlich schon das non plus ultra staatlicher Einwirkung auf die Bühne erkennen, die namentlich bei uns in Deutschland zu einem nationalen Institut aus dem Volksbewußtsein sich herausgebildet hat, und deshalb um so mehr eine nationale Förderung — vorläufig vermittelst des Staats durch Anweisung des gebührenden Ranges unter den ethischen und ästhetischen Bildungsmitteln des Volkes — mit Recht beanspruchen darf. Ist doch jeder Director mehr oder minder unumschränkter Herr und Gebieter seiner Truppe, und wer z. B. die specielleren Verhältnisse so mancher deutschen „Schmieren," d. h. kleiner umherwandernder Truppen kennt, wird nicht im Geringsten zweifeln, daß jenes Herrenrecht oft zu einem Grade von Willkür und Despotismus ausgedehnt wird, gegen welchen das so oft herb gerügte Trucksystem gewisser Fabrikanten, vielleicht sogar das transatlantische Sklavensystem beneidenswerthe Zustände sind. Jede Gesellschaft hat ihre besonderen Gesetze — ich bitte indeß, hier nicht an

geheime Satzungen und Vereine zu denken —, hat nebenbei ihre Usancen und anderweite eigenthümliche Einrichtungen, die bei den Bühnen niedersten Grades alle zum Vortheil des Directors auf Kosten der Mitglieder abzwecken, bei den höher gestellten und bedeutenderen dagegen in die nothwendige monarchische Verfassung des Theaterstaates so viel republikanische Elemente einschmuggeln, daß daraus eine eigenthümliche Mixtur entsteht, die dem armen geplagten Director und dem Publikum nicht minder oft genug Kopfweh verursacht und der Kunst eben auch nicht auf die Beine hilft, besonders wenn die Aristokratie — die Inhaber oder Inhaberinnen der ersten Fächer, die Götzen des Publikums — was gar nicht so selten geschieht, einmal ihren Kopf aufsetzt und in prätentiöser Ueberschätzung durch mancherlei Begehrlichkeiten den Hausfrieden stört, weil sie sich sehr wohl bewußt ist, daß der Scheidung sehr wesentliche Hindernisse entgegenstehen, die der gutmüthige und besorgte Director nicht gewaltsam beseitigen mag oder kann, da das in den meisten Fällen lediglich sein eigner Schade sein würde. — Hat doch selbst das Schauspielervölkchen noch immer die alte Wanderlust nicht abgelegt und kann wohl als heimathlos angesehen werden. Der Kosmopolitismus herrscht bei ihm vor, wie nicht leicht bei einem andern Stande der Gesellschaft, denn das ubi bene ibi patria hat er vorzugsweise zum Wahlspruch sich er-

toren. Dabei brauchen wir keineswegs nur an wandernde Truppen zu denken. Auch die Mitglieder stehender, ja selbst der größten Hofbühnen, seitdem man mit Recht mehr und mehr von lebenslänglichen Engagements abgesehen, die der Bühne so leicht den Anstrich eines Invalidenhauses verleihen, führen ein leibhaftiges Nomadenleben: begrüßten wir sie einmal im Norden, bald begegnen wir ihnen wieder im Süden auf den Brettern, die die Welt bedeuten; glaubten wir sie am schönen Rhein oder Main festgebannt, da finden wir sie nach kurzer Frist an den Ufern der Oder, der Donau, wohl gar des Pregel. Und selbst die, um mich so auszudrücken, seßhafteren Glieder der Bühne vermögen den geheimnißvollen Zauber der gleichsam angeerbten Wanderlust nicht zu besiegen. Wenn der Frühling mit seinen Knospen und Blüthen erscheint, und die geheime Sehnsucht in die Weite mit aller Stärke erwacht im Menschenherzen, da ziehen sie hinaus aus den Hallen des heimischen Kunsttempels, die sie oft nur als Ruheort zur Sammlung neuer Kräfte zu ihren Wanderungen zu betrachten scheinen, um ihre Kunst von einem Ende des Vaterlandes zum andern zu tragen und mit Lorbeeren, noch lieber mit „Schimmeln und Füchsen" (oder deren mannichfachen aus Lumpen bereiteten Surrogaten — man sieht, welch enormen Werth selbst Lumpen repräsentiren können!) begeistert, oft aber auch durch den Weihrauchqualm betäubt, fati-

guirt und ruhebedürftig heimzukehren, falls die Schimmel und Füchse nicht schon unterwegs Reißaus genommen haben und statt ihrer wohl gar Bären angebunden sind. Und heißt's nicht, dieser unbezwinglichen Wanderlust, der wir freilich so manche großartigen und seltenen Bühnengenüsse verdanken, die aber der echten Schauspielkunst, der tiefer greifenden Bühnenwirksamkeit, in ihrer ungebührlichen Ausdehnung mehr schaden als nützen, weil sie ein wirklich gerundetes Ensemble, den wahren Triumph der Darstellung, nirgend aufkommen lassen, einem verständig und auf den Fortschritt besonnen berechneten Repertoir fast unübersteigliche Hindernisse in den Weg legen, und das Publikum an die Ueberschätzung subjectiver Virtuosität unmerklich, aber sicher gewöhnen — heißt's nicht, dieser Wanderlust, die ein geistreicher Mann einmal scharf, aber bezeichnend, ein künstlerisches Zigeunerleben genannt hat, Zaum und Zügel schießen lassen, alle wohlthätigen und nothwendigen Schranken derselben freiwillig niederreißen, wenn Directionen einzelne Mitglieder auf Jahre hinaus mit sechsmonatlichem Urlaube engagiren und dadurch zwar der Eitelkeit und Prätension schmeicheln, sich selber aber, von den pecuniären Nachtheilen ganz zu schweigen, dadurch die kunstwürdige Leitung des Instituts selber erschweren? Dem Künstler gebührt eine gewisse Freiheit. Ohne sie kann er nicht bestehen; sie ist die Lebensluft, in welcher er

athmet, und man soll sich hüten vor der Unbilligkeit, wohl gar Ungerechtigkeit, ihn mit dem Maaßstabe anderer Gesellschaftsklassen unbedingt messen zu wollen. Aber schrankenlose Freiheit wirkt, wie jedes Uebermaaß, nachtheilig nicht nur für das Ganze, die Gesammtheit, die doch als die höhere Potenz stets die erste Rücksicht erheischt, sondern auch für das Individuum selbst, das dadurch nothwendig den künstlerischen und sittlichen Halt verliert, und zu jener Selbstüberschätzung, zu jenen maaßlosen Prätensionen nur zu leicht verleitet wird, die wir so oft beklagen hören. Man sollte das wohl reiflich erwägen!

Wie unendlich oft schon ist die Klage erhoben worden, die Hoftheater seien der Ruin der echten Schauspielkunst, weil deren Leiter und Führer, die Intendanten, zumeist ohne alle Befähigung und Vorbildung ihr schwieriges Amt überkämen. Denn man betrachte diese Stellung eben nur als eine Hofcharge, die einen repräsentirenden Kavalier vor Allem erfordere, und falls man nicht von dem gläubigen, doch sehr prekären Grundsatze ausgehe: „Wem Gott ein Amt giebt, dem giebt er auch Verstand," so rechne man darauf, daß die untergebenen Beamten schon die nöthige Praxis haben und den Intendanten ergänzen würden, ohne zu erwägen, daß dies zu leicht nur zu den unseligsten Mißgriffen führe und dem parteiischen Cliquen- und Coteriewesen, das man

ja beim Theater in schönster Blüthe steht, Thür und Thor öffne, sofern es den Chef von den Untergebenen abhängig mache — rechne überhaupt darauf, daß es eben gar keine Hexerei sei, eine Bühnendirection zu führen, weil ja Jeder heutzutage, auch der Bornirteste und Einfältigste, am Theetisch und im Salon wie im Wirthshause über Theater und Musik urtheilen könne (eine freche Anmaßung, die freilich in der Gegenwart auch und vorzüglich auf literarischem Gebiete die höchste Stufe der Unverschämtheit erreicht hat), und lege dadurch gleichzeitig eben so viel Unkenntniß der Sache als Geringschätzung einer der edelsten, schwierigsten und doch in ihrem tiefgehenden Einfluß auf das Volk bedeutendsten Künste an den Tag, die derselben in keiner Weise förderlich sein könne. Exempla sunt odiosa! Es ist wahr, die Klage ist keineswegs unbegründet. Allein der Grund zu derselben liegt tiefer, liegt nicht in der Charge des Intendanten oder in der, der wahren Kunstentwickelung bis jetzt noch immer vorzugsweise günstigen Situation der Hoftheater, liegt vielmehr in der aus selbstverschuldeter, totaler Unkenntniß entspringenden Geringschätzung des durch die Bühne still aber unaufhaltsam wirkenden Einflusses auf die Bildung des Volkes. So lange es jedem „hergelaufenen Laffen", jedem Lump, der in allen Branchen der Gesellschaft als nichtsnutziges Subject seine Unfähigkeit, Faulheit und Arbeitsscheu documentirt hat, dabei

aber einige Connexionen besitzt, möglich ist, die Concession zur Führung des Thespiskarrens, an welchem dann im glücklichsten Falle der Pegasus, wenn überhaupt noch, stets noch mit dem Ochsen, nach der Fabel, gleichzeitig Spanndienste verrichten muß, zu erlangen*), und bald hier, bald dort seine mobile Gauklerbude mit einer Wandertruppe oder in einem der jetzt so beliebten, die Muse vollends zur Lustdirne erniedrigenden Tivolitheater aufzuschlagen; so lange nicht Seitens der oberen Behörden die durch eine angemessene Prüfung festzustellende wissenschaftliche und künstlerische Befähigung nach gewissen Abstufungen meinetwegen, und nicht minder strengste Solidität in sittlicher und pecuniärer Beziehung zur unabweislichen Bedingung bei Ertheilung von Theaterconcessionen gemacht, so lange nicht die gesammte Oberaufsicht auch über diese Kunstinstitute dem Bereich der rein äußerlichen Polizeigewalt entnommen und dem Cultusministerium, als der höchsten Instanz in allen auf Volksbildung und Volksveredlung abzielenden Angelegenheiten, unumschränkt übertragen wird: so lange kann man noch nicht sagen, daß der Staat seine

*) So unnöthig und überflüssig es erscheinen mag, so will ich mich doch hier ausdrücklich gegen den böswilligen Mißverstand verwahrt haben, als gebe es nicht auch eine große Zahl sehr ehrenwerther Directoren in unserm lieben deutschen Vaterlande.

Aufgabe der Bühne gegenüber vollständig klar erfaßt habe, so lange wird das Bewußtsein ihrer hohen künstlerischen Bedeutung nicht lebend g werden, so lange wird ihren äußeren und inneren Mängeln, an denen sie aller Orten — wir wissen es ja Alle! — mehr oder minder krankt, sei sie Hof-, Stadt- oder Wanderbühne, nicht mit nachhaltigem Erfolge abzuhelfen sein.

Wer möchte sich verhehlen, daß dies Alles wohl noch auf lange Zeit hinaus in die große und weite Kategorie der pia desideria gehören werde? Wer sich verhehlen, daß unsere den materiellen Interessen vorzugsweise und mit augenscheinlicher Berechtigung zugewendete Zeit und deren nebenbei mächtig auftauchenden pietistisch-jesuitischen Bestrebungen wenig Sympathien für einen solchen geistigen Fortschritt von fast unberechenbarer Tragweite haben werde? Wer sich verhehlen, daß die niedrig materialistische Anschauung, welche in der Kunst, und namentlich in der musikalischen und dramatischen Kunst nichts weiter als ein willkommenes Vehikel zu oberflächlichem Sinnenreiz und zu Befriedigung einer raffinirten Genußsucht erblickt, gar gewaltig die Oberhand gewonnen habe, und selbst von den Besseren und Verständigeren vielfach in bedauerlichem Grade getheilt werde, die, Ursache und Wirkung verwechselnd, von dem jetzt äußerlich weniger merkbaren tieferen Einflusse der Kunst indifferent auf den absoluten Mangel dieses Einflusses selbst schließen.

Aber je weniger man sich dies Alles verhehlen mag und kann, um so mehr wird es Pflicht jede Gelegenheit beim Schopfe zu fassen, um auf die wunden Stellen aufmerksam zu machen, an denen unsere Kunst jetzt wieder krankt, damit man nicht ein äußerlich trügerisches Verharchen leichtsinnig für einen gesunden Zustand ansehe. Palliativmittel freilich helfen da wenig. Es wäre wohl einmal an der Zeit, an eine Radikalkur zu denken, bei der allerdings von allen idealistischen, nach hoher Weisheit riechenden Theorien ebenso als von der hausbackenen Praxis mit ihren materiellen Rücksichten abzusehen wäre, da auch hier nur von der verständigen und hingebend geleiteten wahren Vermittelung der Extreme das Heil zu erwarten steht. Hängt doch damit auch die Wiederbelebung und Fortentwickelung der echten Darstellungs-, wie der wahren dramatischen Dichtkunst wesentlich zusammen, und man wird ja wohl endlich eingesehen haben, daß mit sehr seltenen Ausnahmen, trotz aller methodischen journalistischen Lobhudelcliquen, die nach ihrer Bornirtheit oder jämmerlichen Feilheit gleich sehr verächtlich und ein Krebsschaden der Zeit sind, nach beiden Seiten hin blutwenig geleistet wird.

Die Bühne ist ein Spiegel des Zeitgeistes. Das ist so eine von den sogenannt geistreichen, schillernden Phrasen, deren Halbwahrheit nur dazu dient, die Begriffe mehr und mehr zu verwirren. Natürlich vermag auch die Bühne in

ihren Darstellungsproducten wenigstens den Strömungen, welche die Zeit bewegen, sich nicht zu entziehen. Denn der dramatische Dichter ist wie jeder Andere auch, ein Kind seiner Zeit, und deren Eindrücken schon der bei ihm vorauszusetzenden reizbareren Empfänglichkeit halber vorzugsweise bloßgestellt. Aber er soll dieses vielfach verschlungene, oft verwirrte Getriebe in einer höhern Einheit zusammenfassen; er soll durch die Beziehung auf das ewige Ideal in dasselbe die ungetrübte Klarheit bringen, welche statt des prosaisch ängstlichen Conterfei, statt des platten Abklatsch gemeiner Wirklichkeit das künstlerisch idealisirte, nicht nur das wahre, sondern auch das chöne Abbild der natürlichen Erscheinung bietet; er soll dadurch fördernd und bildend auf die Gesammtheit wirken, und, wenn vielleicht auch momentan unbewußt, ja sogar in dieser Rücksicht für den Augenblick unverstanden, somit der Prophet der Zukunft werden, in dessen reinem, gottbegeistertem Gemüth das Bild des allmälig Werdenden und Neugestaltenden sich abspiegelt. Gilt das zumeist vom dramatischen Dichter so ist doch der Darsteller nicht minder hochgestellt: er soll der lebendige Träger jener Prophetie sein, der verständnißvolle und begeisterte Vermittler derselben für die größeren Gesellschaftskreise, also auch einer der Geweiheten, zu reinem Empfangen und reinem Wiederausstrahlen fähig und geeignet, um den Phantasiegebilden des Dichters

reale, körperliche Gestalt zu verleihen, wobei natürlich vorausgesetzt werden muß, nicht nur daß er alle dazu erforderlichen Fähigkeiten und Fertigkeiten in vollem Maaße besitze, sie sich angeeignet und ausgebildet habe, sondern auch, daß er seine Subjectivität willig und demüthig ebensowohl der Intention des Dichters als dem Bewußtsein unterordne, daß er stets nur als integrirendes Glied eines Ganzen, als Theil einer Gesammtheit zu wirken berufen sei, und daß nirgend in höherem Maaße als in der dramatischen Kunst gerade das Dichterwort seine Geltung finde:

„Nur aus der Kräfte schön vereintem Streben
Entfaltet freudig sich das wahre Leben!"

Es hat mir zweckmäßig geschienen, in kurzen freilich und sehr aphoristischen Andeutungen den Standpunkt annähernd wenigstens dem Leser zu bezeichnen, von welchem aus ich die dramatische Kunst, ihr Ziel, ihren Zweck, ihre Mittel u. s. w. zu betrachten für angemessen erachte, um dadurch für die nachfolgenden Blätter nicht etwa Entschuldigung zu finden — das halte ich nicht für nöthig —, sondern um für manches in denselben niedergelegte Urtheil den Gesichtspunkt zu fixiren, aus welchem es zur Vermi tlung eines richtigen Verständnisses und noch mehr zur allfälligen Vermeidung von Mißverständnissen, absichtlichen oder unabsichtlichen, angesehen

zu werden wünschen muß. Es ist mir Ernst um die heilige Sache der Kunst, und jede Frivolität bei Betrachtung derselben meinem innersten Wesen zuwider — Frivolität, wie sie sich ebensowohl in ihrem oft so handwerksmäßigen Betriebe durch selbst sehr namhafte Künstler, als in der rein sinnlichen, jeder Spur höherer Anregung baren Behandlung Seitens eines grob oder raffinirt genußsichtigen, durch Flittertand und coulissenreißerische Kunststückchen bestechlichen Publikums; ebensowohl in der schmachvollen, jeder Kunstweihe, Kunsterkenntniß und Kunstliebe in erschreckender Weise entbehrenden, bloßen Spekulation auf jene Genußsucht der Masse Seitens so mancher Directionen, als in der feilen, von mancherlei Nebenabsichten und Nebenrücksichten hervorgerufenen Liebedienerei und Lobhudelei, in der sogenannt geistreichen, mit unverstandenen Phrasen als Hülle der eignen Unkenntniß bis zum Ekel um sich werfenden, gespreizten Bornirtheit der Kritik, wie sie heut zu Tage in widrigster Ueberschätzung der eignen jämmerlichen Subjektivität leider die Spalten so vieler sonst ganz ehrenwerther Tagesblätter und Blättchen zur Schande des Landes, das mit gerechtem Stolz eines Lessing, eines Winkelmann, eines Börne 2c. Vaterland zu sein sich rühmt, besudelt. Ich verkenne nicht die Mängel, an denen seit langem schon die deutsche Bühne krankt sowohl im Allgemeinen als in ihren besonderen, localen Affectionen; bin aber doch zu wenig

Pessimist, um mich wohl gar daran erfreuen zu können oder nicht eine allmälige Besserung für möglich zu halten, und achte es eben deshalb für unabweisliche Pflicht eines Jeden, der dazu den innern Beruf und die nöthige allgemeine Bildung und specielle Kenntniß in sich trägt (ob man mir das freundlich zugestehen wolle, hängt von dem Urtheile der unbefangenen Leser ab), nach Kräften durch die That und — wo dieser durch die Verhältnisse gewehrt ist — durch das lebendige, zündende Wort, das ja oft auch eine That ist, zu solcher Besserung sein Scherflein beizutragen.

Nun hegt aber in der That Niemand irgend einen Zweifel, daß das Dresdner Hoftheater als Kunstanstalt im Allgemeinen seit Jahren schon einen der bedeutendsten Plätze unter den vaterländischen — ich meine natürlich „deutschen" und rechne, anders wie manche unserer modernsten Politiker, auch Oesterreich dazu — Schwesterinstituten einnehme, und daß, wo etwa im Laufe der Zeit Schwankungen in diesem Niveau stattgefunden, sie im Ganzen stets mit den allgemeiner veränderten Verhältnissen in Einklang gestanden, daß sich ein nothwendiger Zusammenhang, ein Causalnexus zwischen den deutschen Theaterzuständen überhaupt und denen der Dresdner Bühne insbesondere nachweisen lasse. Und so bietet in der That eine Darstellung der gegenwärtigen Verhältnisse des Dresdner Hoftheaters, so weit

sie dem Uneingeweihten aus äußerer Anschauung und langjähriger Betrachtung, wie aus vergleichender unbefangener Beobachtung anderer und zwar der bedeutendsten Bühnen möglich, neben dem allgemeineren Interesse, das sie um so mehr auch beim größern Publikum zu beanspruchen geeignet ist, auch eine willkommene Gelegenheit, für diejenigen, welche dem Theater in der That ein tieferes Interesse zuwenden, für „Schauspieler und Schauspielfreunde“ manches wohlgemeinte Wort über allgemeinere Theaterverhältnisse der concreten Darstellung einzuweben, es in oder zwischen den Zeilen lesen zu lassen und vielleicht dadurch diesen Blättern jenen höheren Werth zu verleihen, den ihnen zu verleihen ich den guten Willen — ob auch Kraft und Fähigkeit, ist eine andere Frage — in mir trage.

Die Leistungen einer Bühne, und durch diese Leistungen das Urtheil über ihre größere oder geringere künstlerische Wirksamkeit, werden zumeist bedingt durch die ihr angehörenden darstellenden Kräfte, durch den Geist ihrer artistischen und technischen Leitung, durch die pecuniären und sonstigen materiellen Mittel, welche zur Realisirung ihrer Zwecke ihr zu Gebote stehen.

So mag denn zuerst eine mehr oder minder ausgeführte Betrachtung der bedeutenderen darstellenden Kräfte, der ge-

genwärtigen Mitglieder des Dresdner Hoftheaters hier versucht werden. Daß dieselbe sich auf Umrisse beschränken, zumeist — wenn auch nach Erforderniß die Vergangenheit berücksichtigend — die Gegenwart in's Auge fassen muß, leuchtet ein. Eine durchgreifende, mit vollster Gründlichkeit angestellte dramaturgische Betrachtung der Einzelnen würde Bände erfordern. Denn das Dresdner Schauspiel besitzt, das ist ja von allen Unbefangenen anerkannt, einen Reichthum an bedeutenden darstellenden Kräften, wie jetzt nur sehr, sehr wenige andere deutsche Bühnen, besitzt in einzelnen Fächern — obwohl nicht streng nach den Fächern die Thätigkeit geschieden zu werden pflegt — die ausgezeichnetsten der jetzt überhaupt vorhandenen Künstler, einen Künstlerkreis, aus dessen Zusammenwirken namentlich in den größeren dramatischen Dichterwerken den neueintretenden Kunstjünger wie das empfängliche Publikum eine stille aber tiefe Begeisterung, eine künstlerische Weihe anspricht, die in höchst wohlthuender Weise, allerdings mehr warm empfunden als klar erkannt, einen eigenthümlich fesselnden Reiz ausübt, und namentlich auch durch das schöne Ensemble sich manifestirt, dessen die Dresdner Bühne vorzugsweise in vielen klassischen Stücken noch heute sich erfreut, obwohl dasselbe nicht immer und überall mehr in dem Maaße vorhanden ist, nach welchem es in der That noch vor nicht gar langer Zeit als schönes Muster

aufgestellt werden durfte. Liegt das darin, daß beim Hinzutritt neuer Kräfte diese nicht sofort in die Harmonie des ganzen Kreises nach Haltung und Bewegung, ja selbst nach Sprachton und Sprachbehandlung sich zu finden vermögen (wie ja z. B. ein wohlorganisirtes, sorgfältig eingesungenes Quartett durch den Hinzutritt einer fremden, wenn auch noch so schönen und sichern Stimme in seiner Totalwirkung für das feinere Ohr alterirt wird); oder liegt es darin, daß einzelne Künstler in einzelnen Rollen die natürliche Abnahme an frischer Jugendkraft durch zu starke Accente und markirteres Auftragen in ihrem persönlichen Interesse zu decken suchen, was denn allerdings den Beifall eines naiven Publikums gemeinhin nicht ohne Erfolg herausfordert, aber dem feiner gebildeten Kunstfreunde und Kenner stets das wehmüthig-schmerzliche Gefühl des allmäligen Scheidens der Kraft und gleichzeitig des Ueberwiegens der persönlichen über die künstlerische Individualität erregt; oder liegt es in einer allgemeineren, daß ich so sage, zeitgeistigen und zeitweiligen Erschlaffung, nach deren zu hoffender glücklicher Ueberwindung jener eine Hauptvorzug der Dresdner Bühne in vollster Kraft und Schönheit wieder sich entfalten wird; oder liegt es wohl auch in einer nicht allemal glücklichen, den einzelnen Individualitäten vollkommen entsprechenden Rollenvertheilung und in momentanem Mangel an hingebendstem Studium

und ausreichenden Proben: genug, das Factum ist nicht weg= zuleugnen, das schöne, gerundete, fein künstlerisch abgewogene Ensemble mangelt jetzt öfter als früher, wenn es auch immer noch keineswegs zu den Seltenheiten bei der Darstellung ge= hört. Ein Kreis von Künstlern, wie die Damen Berg, Bayer=Bürck und Heese, die Herren Emil und Eduard Devrient, Porth, Quanter, Winger — um jetzt nur der bedeutendsten zu gedenken — giebt in der That Hoffnung und Anspruch auf das Höchste, was die dramatische Kunst zu leisten vermag, und daß diese Hoffnung sehr häufig realisirt, dieser Anspruch sehr häufig durchaus befriedigt wird, das eben ist's, was diesem Zusammenwirken die regste Theil= nahme zuwendet, was aber auch die Ansprüche an die Ge= sammtheit wie an die Einzelnen unerbittlich auf das Höchste zu steigern berechtigt. Wendet sich nun die nähere Betrach= tung dem Einzelnen zu, so sei mit dem Schauspiel und, aus hergebrachter Courtoisie, mit den Damen desselben be= gonnen.

Frau **Marie Bayer-Bürck**

hat einen längst durch ganz Deutschland verbreiteten Ruf sich erworben und steht für den Moment ohne Rivalin da, wenn es auch des Guten in überschwänglicher Extase zu viel thun heißt, sie exclusiv als die erste deutsche Schauspielerin zu bezeichnen. Von trefflichen äußeren Mitteln, einer anmu=

thig-lieblichen persönlichen Erscheinung, einem weichen, reicher Modulation fähigen und äußerst wohlklingenden, obwohl nur schwachen Organ, und sprechender Mimik sehr günstigen Gesichtszügen außerordentlich begünstigt und durch die tüchtige Schule ihres seiner Zeit berühmten Vaters (Fried. Rudolph Bayer, damals noch beim Prager Theater) technisch jedenfalls bedeutend gefördert, betrat sie noch jung die Bühne und war mehrere Jahre hindurch in Prag und Hannover engagirt, bis sie im Jahre 1841 für Dresden gewonnen wurde. Hier fand sie die Vorbilder, die ihrem reichen Talente wenigstens in höchster künstlerischer Feinheit bisher zu voller Entfaltung gemangelt hatten, vorzugsweise an der damals so berühmten, später gänzlich verschollenen Bauer und an Emil Devrient und dessen Gattin Doris geb. Böhler, an der Berg, deren hohe künstlerische Bedeutsamkeit schon damals klar dem Beobachter sich herausstellte, dem würdigen Werdy'schen Ehepaare u. s. w., und entwickelte nun einen Fleiß, ein reges Streben, das allerdings durch ihr reiches, vom Publikum mit außerordentlicher Gunst aufgenommenes und anerkanntes Talent sehr reiche und schöne Früchte getragen. Wer damals ihr Debut als Julie (Shakespeare's Romeo und Julie) gesehen und sie heute in eben dieser Rolle wiedersieht, dem wird die in der That großartige Entwickelung dieses Talents klar werden, und er wird leicht und gern

vergessen, daß die Künstlerin jetzt natürlich in der vollen äußern Realisirung jenes auf der Grenze zwischen Kind und Jungfrau stehenden ätherischen Mädchengebildes durch die nicht mehr vollkommen entsprechende äußere Erscheinung gehemmt ist.

Für das Fach der jugendlichen Liebhaberinnen auf dem Felde der Komödie wie des höheren Drama zunächst bestimmt, folgte sie bald der Bauer, nur mit dem Unterschiede, daß sie sich bisher von dem Genre der sogenannten Anstandsdamen, in welchen jene vorzugsweise sich auszeichnete, mit Recht fern gehalten, dagegen aber sich das weite tragische Gebiet mit seinen Liebhaberinnen- und Heldinnenpartien in großer Ausdehnung erschlossen und auf demselben große Triumphe errungen hat, die ihrer Vorgängerin in Wahrheit zu erringen nicht möglich war, so unendlich sorgsames Studium diese auch namentlich in den letzten Jahren ihres Dresdner Engagements und nicht ohne Erfolg auf dieses Fach verwendete. Indeß hier ist denn auch für Frau Bayer-Bürck die Achillesferse, die sie wohl sehr geschickt zu verpanzern, dessenungeachtet aber doch nicht unverwundbar zu machen weiß. Für das Fach der Heldinnen fehlt einmal ihrem Organe die ausdauernde Kraft, dann aber auch ihrer Individualität der sympathetische Punkt, von dem aus sie sich ganz mit denselben amalgamiren könnte. Man fühlt ihrer Darstellung auf

diesem Gebiete ein Fremdartiges, Aeußerliches an, und es ist in der That nicht der geringste Triumph ihrer Kunst, daß sie der großen Mehrzahl auch schärferer Beobachter dieses Aeußerliche als ein Innerliches, Wahres, ihrem Wesen Adäquates vorzuspielen weiß und selbst das nothwendige Forciren des Organs meist so geschickt anzuwenden und durch Modulation und wohlberechnete Vertheilung der Accente vorzubereiten versteht, daß nur der unbefangene, ruhige Zuschauer dadurch wohl überrascht, aber nicht getäuscht werden kann. Ihre Johanna d'Arc z. B. ist eben deshalb, wie trefflich in vielen Einzelheiten immer, im eigentlich heroischen Theile der Partie keineswegs ein Musterbild, mag auch die Begeisterung, mit welcher sie häufig diese Rolle giebt, über so manche Schwächen täuschen oder auch wohl wegzuheben geeignet sein. Häufig, sage ich; denn allerdings hat Fr. Bayer-Bürck nicht nur Tage, sondern man darf sagen, Zeiten, in denen man vom kritischen Standpunkte aus, nach dem hohen Maaßstabe, mit welchem sie ohne Zweifel selbst gemessen sein will (denn es fehlt ihr nicht an allen Prätensionen der Primadonnen), sehr Vieles an ihren Darstellungen mangelhaft finden kann. Es ist dann nichts Seltenes, sie, besonders in den Dramen, ja selbst in den Scenen, in welchen sie nicht durch Emil Devrient's Mitwirkung eine frischere geistige Anregung empfängt, in ein hohles declamatorisches Pathos ver-

fallen zu sehen, und selbst in den für eine solche Künstlerin äußeren Kleinigkeiten auffallende Mängel, z. B. dehnende und monotone Scandirung der Verse, falsche logische oder rhetorische Accente, ja selbst Dialectanklänge und Aehnliches zu vernehmen, das eine so bedeutende Künstlerin schon aus Achtung vor der Kunst und dem Publikum sich niemals müßte zu Schulden kommen lassen, weil darin — da doch Fr. Bayer-Bürck zu übergroßer Anstrengung auf der heimischen Bühne keineswegs verurtheilt ist (sie spielt im Durchschnitt sechs- bis höchstens achtmal im Monate, Ausnahmefälle natürlich nicht gerechnet) — eine Nonchalance sich kundgiebt, die ein minder entzücktes Publikum schwerlich ungeahndet sich gefallen ließe. Es darf in der Kunst keine Vornehmthuerei geben, und wer sich bewußt ist, Höchstes leisten zu können, der muß auch um der Sache selbst willen, ob momentan anerkannt, ob nicht, und unbeirrt durch liebedienerische Schmeichelei, stets das Höchste leisten wollen.

Wie weit aber bei solchem ernsten Willen die Kunst der Frau Bayer-Bürck geht, das hat sie neuerdings als Kleopatra (Shakespeare's Antonius und Kleopatra) bewiesen, in einer Rolle sonach, die ihrer künstlerischen Individualität schnurstracks entgegen zu stehen scheinen mußte, und in welcher sie nichtsdestoweniger ein wahrhaft bewundernswürdiges Kunstgebilde hingestellt, wenn man dasselbe auch immerhin als

das Produkt einer Reflexion erkennen mußte, der indeß nirgend die tiefere Wärme fehlte, obwohl man auch vielleicht darüber rechten könnte, ob der große Britte seine Kleopatra sich so nach Möglichkeit veredelt gedacht hat, als unsere Künstlerin sie darzustellen mit außerordentlichem Erfolge sich bemühete.

Nach einer Seite hin ist allerdings das Talent der Frau Bayer-Bürck ein beschränktes, wenn auch in dieser Beschränkung vielleicht doppelt liebenswürdig. Es gelingt ihr nämlich nicht, die nationalcharakteristische Färbung ihrer Partien zu voller Verkörperung zu gestalten, so viel Mühe sie auch darauf verwendet, dies wenigstens annähernd zu bewirken. Ihr Talent ist ein specifisch deutsches. Wer ihre „Eboli", namentlich aber ihre „Donna Diana" gesehen, wird verstehen, was damit gesagt sein will; sie folgt in dieser Beziehung, wenn auch ihrer Individualität gemäß zum Theil anders nuancirt, ebenfalls ihrer Vorgängerin Frl. Bauer, die in der klaren Ueberzeugung, daß der für die Partie der Donna Diana einst von Frau Stich (Crelinger) geschaffene Typus spanisch-nationaler Färbung ihrem Naturell nicht zusage, den Charakter (mit Rötscher zu reden) „auf den allgemein menschlichen Boden versetzte." Deshalb gelingen auch die echt deutschen gemüthlich-sentimentalen Charaktere, die sanften Dulderinnen ebensowohl, wie die heiter schalkhaften Partien ihr am besten, während keck-übermüthige Rollen nicht

selten etwas Gezwungenes an sich tragen, ja selbst die höhere Feinheit vermissen lassen; und für das pikante und kokette Genre, für das namentlich Fräulein Wilhelmi, nur etwas zu scharfe Pointen abgerechnet, vortrefflich war, eignet sich unsere Künstlerin sehr wenig; ihre „Adelheid von Walldorf“ (Götz von Berlichingen) ist eben deshalb keine unübertreffliche Leistung. Neben dem feineren Lustspiele und dem höhern Conversationsstück ist es vorzugsweise das bürgerliche Drama, das in ihr die trefflichste Repräsentantin, so zu sagen, von Natur findet, während sie die hohe Stufe, welche sie neuerdings auch in der höheren Tragödie erstiegen, vorzugsweise durch ihren Fleiß erstiegen hat und nicht ohne manche physische und geistige Anstrengung zu behaupten vermag.

Ihr reichhaltiges und vielseitiges Repertoir hier aufzuzählen, wäre jedenfalls sehr überflüssig. Jene Vielseitigkeit aber hat, wenn auch nicht für die Künstlerin selbst, die darin eine Erfrischung ihres im höhern Sinne keineswegs genialen Gestaltungsvermögens zu finden scheint, doch für die Entwickelung jüngerer Talente — und Frau Bayer-Bürck naht sich nun allmälig auch der Periode, wo die Darstellung von Partien wie Grethchen (Faust), Klärchen (Egmont), und selbst Julie (Romeo) u. s. w. doch durch den Mangel ewiger Jugend, dem ja auch der Künstler seinen Tribut zollen muß, mehr und mehr erschwert wird — und für die ungehemmte

Gestaltung des Repertoirs insofern wenigstens indirect einen erheblichen Nachtheil, als das persönliche Selbstbewußtsein in der Subjectivität befangen, sie nicht zu der objectiven Ueberzeugung gelangen läßt (und die sogenannten guten Freunde thun redlich das Ihrige dazu), daß es in ihrem eigenen wohlverstandenen Interesse liege, den weiten und breiten Kreis ihrer Wirksamkeit verständig selbst zu beschränken, und dadurch allmälig sich den Weg zum Uebergange in ein anderes Fach zu bahnen. Denn ich theile, beiläufig gesagt, durchaus nicht die Ansicht derer, welche ihr die Möglichkeit dazu im Widerspruche mit ihrem reichen Talent absprechen zu sollen glauben. Aus diesem Mangel an Selbstbeschränkung entsteht eben jene unglückliche, bei so vielen Künstlern anzutreffende Rollensucht, welche nicht nur die Directionen und Regieen durch die Prätension persönlicher Auswahl der Rollen und des unbedingten Anrechts auf dieselben, wenn der Künstler sie, oft irrthümlich, für „dankbar" hält, häufig knechtet (denn um die ersten Mitglieder — bei anderen nimmt man gewöhnlich gar keine Rücksicht — nur willfährig und bei Gutem zu erhalten, wird ihnen jede, auch die unverständigste und überspannteste Prätension oft mit Aufopferung zugestanden!), sondern auch jüngern Kräften eine Entfaltung und praktische Heranbildung für sich selbst und die Kunst, für die Direction und das Publikum, unmöglich macht, auch wohl Engagements,

die dem Institute und bei vorurtheilsfreier Betrachtung dem ältern Künstler selbst vortheilhaft sein würden, aus kleinlicher Eitelkeit zu hintertreiben sucht und nur Mittelmäßigkeiten neben sich dulden mag, um an ihnen eine desto wirksamere Folie für das eigene Brilliren zu haben. Die mangelhafte Beschäftigung so mancher recht brauchbarer und empfehlenswerther Mitglieder zweiten und dritten Ranges, denen vielleicht eben nichts als die Gelegenheit mangelt, sich zu einem ersten Fache aufzuschwingen, an fast allen großen Bühnen spricht laut genug für diese traurige Erfahrung.

Ob dieser Vorwurf auch Frau Bayer-Bürck mit Recht treffe, vermag ich nicht zu entscheiden, so oft er ihr auch gemacht wurde und so wenig manche keineswegs erfreuliche Erscheinungen am Dresdner Theaterhimmel dafür zu sprechen scheinen. Daß ihr die Persönlichkeit noch über die Kunst gehe, scheint allerdings angenommen werden zu müssen, wenn man erwägt, wie sie nicht selten mit sichtbaren Unmuth Rollen darstellt, wenn ein Anderer, als eben Emil Devrient ihr Partner ist, wie das z. B. vor einiger Zeit einmal in „Kabale und Liebe" mit Herrn Liebe der Fall war, wo sie die meisten Scenen mit diesem künstlerisch fallen ließ und fast nur in den übrigen ihre Meisterschaft in der Partie der Louise entwickelte — scheint auch aus der feinen Spekulation hervorzugehen, mit der sie vor einiger Zeit, un-

dankbar gegen das Institut und das Publikum, dem sie vorzugsweise nicht nur ihre Förderung in der Kunst bis zu der erreichten hohen Stufe, sondern mittelbar auch ihren gesammten Künstlerruf verdankt, ihre Contractlösung begehrte, um ein Engagement in Wien anzunehmen, und durch dieses Begehren, dessen Erfüllung ihr vielleicht manchen Moment der Reue gebracht haben würde, außerordentlich günstige neue Engagementsbedingungen errang — würde endlich aus dem Umstande, falls er in Wahrheit beruht, hervorgehen, daß sie das ihr angetragene Gastspiel beim diesjährigen deutschen Schauspiel in Englands Metropole nur habe acceptiren wollen, wenn man ihr ganz gleiche Bedingungen wie Emil Devrient stelle; denn ein weiblicher Emil ist sie denn doch noch immer nicht. „Stolz will ich den Spanier!" Ja wohl. Aber dieser Stolz muß nur ein echter Stolz auf den hohen und hehren Künstlerberuf, nicht eine persönliche Ueberschätzung und Eitelkeit sein, die sich in hochmüthigem Dünkel über Alles erhaben wähnt.

Daß Frau Bayer-Bürck einem solchen sich hingebe, davor bewahre sie ihr günstiger Stern. Es wäre das der erste Schritt rückwärts von der Höhe des Musentempels und bald würden ihm weitere folgen. Coulissengeheimnisse, selbst wenn ich deren wüßte, möchte ich nicht ausplaudern; ich schreibe keine Pamphlete. Aber Wahrheit nach allen Seiten

hin, so weit sie dem künstlerischen Charakter förderlich sein mag, muß gesagt werden, obwohl der Künstler für sie am leichtesten empfindlich — ich sage nicht: empfänglich —, durch sie am leichtesten verletzt wird, zumal wenn er gewöhnt ist, nur mit schmeichlerischen Weihrauchdüften sich umnebelt zu sehen, die ihm selbst den klaren Blick trüben. Und solche Wahrheit thut weder der persönlichen Schätzung des Künstlers, noch seinem Rufe, wenn er wie hier z. B. ein wohlbegründeter ist, Eintrag.

Fräulein **Franziska Berg**

ist dem größeren deutschen Publikum keineswegs so bekannt, als diese in der That große Künstlerin, die im Charakterfache jetzt schwerlich eine ebenbürtige Rivalin hat, es zu sein verdient. Vielleicht liegt der Grund darin, daß seit dem Decennium etwa, seit welchem sie entschieden in dieses Fach übergetreten, sie nur an wenigen Orten — irre ich nicht, nur in Hannover, Frankfurt a. M. und Leipzig gastirt hat, und daß ihre echte, natürliche Bescheidenheit, die oft sogar einem Mangel an Selbstvertrauen ähnlich sieht, sie verhindert, ihr reiches Talent und ihren gesammten hohen künstlerischen Werth auch dem großen Haufen gegenüber so durch alle möglichen Mittel zur Geltung zu bringen, wie es so viele ihrer Brüder und Schwestern in Apollo ohne Tauben-

einfalt, aber mit rechter Schlangenklugheit schlau genug verstehen — Brüder und Schwestern in Apollo, die, wollten wir ihre Verwandtschaft mit dem Musengott, oder auch mit Fräulein Berg selber mit wirklich künstlerischem Maaßstabe messen, nur höchstens als Seitenverwandte sehr entfernten Grades erscheinen würden. Allerdings kann Fräulein Berg keineswegs mit Schillers Wachtmeister in Schimpf oder Ernst sagen: „Meine Verdienste blieben im Stillen!“ Denn wo sie immer nur ihre reiche Kunst entfaltet, da hat es an lebhafter Anerkennung um so weniger gefehlt, als einer solchen wirklich nur vollkommene Bornirtheit oder Böswilligkeit sich entziehen kann. Allein nichts destoweniger ist ihr Ruf in weiteren Kreisen nicht so verbreitet, als es ihr, die in ihrem jetzigen Fache zu den Sternen erster Größe am deutschen Bühnenhimmel zählt, und ihren Leistungen gebührt; selbst ihre pecuniäre Stellung bei unserer Hofbühne, wenn auch anständig (das versteht sich von selbst!) entspricht im Verhältniß zu der so mancher anderen Mitglieder jenen Leistungen nicht in ausreichendem Maaße, und so edel und überaus selten bei den modernen Künstlern die freiwillige Selbstbeschränkung ist, welche sich an dem Gedanken erhebt: „Hast du den Besten deiner Zeit genug gethan, hast du gelebt für alle Zeiten“, so wird doch andererseits die Erwägung nicht außer Acht zu lassen sein, daß ja „die Nachwelt dem Mimen keine

Kränze flicht!" Wahrhaftig, es kommt Einem ordentlich sonderbar vor, bei einem Bühnenkünstler über zu große Bescheidenheit klagen zu müssen!

Fräulein Berg ist's nicht so gut geworden, als Frau Bayer-Bürck, in äußerlich und innerlich behäbigeren und entsprechenderen Verhältnissen auf ihren hohen Beruf sich genügend vorbereiten zu können. Eine in jeder Beziehung mangelhafte Vorbildung aus gedrückter Lebenslage heraus — zugleich wohl der nächste Grund für den oben berührten Mangel an Selbstvertrauen, der selbst heute noch bisweilen bei Darstellung neuer größerer Rollen dem feineren Beobachter bemerklich wird — mußte ihr nach klarem erwachtem Selbstbewußtsein und nach lebendig gewordener Anschauung von der Höhe und Würde ihrer Kunst eine unendlich schwierige Stellung bereiten, schwere Kämpfe hervorrufen, außerordentliche Anstrengungen bedingen, um das früher ohne ihre Schuld Versäumte gründlich nachzuholen, und in der That scheint erst in reiferen Jahren durch reichere äußere und innere Erfahrung und durch ein unausgesetzt fleißiges und beharrliches Studium, von dem selbst äußerlich die immer schönere Entwickelung ihres tief sympathetischen Organs und der echten Bühnentournure, noch mehr aber von Innen heraus ihr immer tiefer, klarer und selbstständiger gewordenes Verständniß der Charaktere und der Reproduktion derselben, das nirgend mehr, wie früher viel-

leicht, als ein instinktmäßiges erscheint, deutliches Zeugniß ablegt, jener Mangel allmälig ganz überwunden zu sein. Was früher Lehre und Beispiel dazu gethan, scheint nicht von sofortiger Wirkung begleitet gewesen zu sein, sondern erst bei dem späteren Erwachen künstlerischer Selbstständigkeit das rechte Verständniß und durch dieses auch die bewußte und wirksame Anwendung gefunden zu haben. Selbst die ersten Jahre ihres Dresdner Engagements scheinen für diese Wahrnehmung zu sprechen; denn auch der Einfluß Tieck's und des trefflichen Pauli, dem unsere Künstlerin unleugbar wenigstens mittelbar Vieles verdankt, schien zuerst eher verwirrend als fördernd auf sie gewirkt zu haben, wie das dem unbewußten Ringen nach Selbstständigkeit, wo dieses nicht mit vollster Charakterstärke und frischem, lediglich auf die eigne Kraft bauendem Selbstvertrauen gepaart ist, so häufig begegnet.

Wer Fräulein Berg vor Jahren im Fache der Liebhaberinnen gesehen, wird hiermit einverstanden sein. Ihr Talent errang sich auch damals warme Anerkennung, aber der Unbefangene mochte doch wohl herausfühlen, daß dieses Fach ihre eigentliche Sphäre nicht sei, soviel sie auch, da sie ja fast als Kind noch die Bühne betreten, in demselben beschäftigt gewesen, und soviel ihre unbedingt sehr lebhafte Phantasie wie ihr schönes Organ sie dabei unterstützte. Der Mannheimer Theatersingschule hat sie ihre erste Ausbildung,

neben dem, was einzelne der dortigen Mitglieder, namentlich die Schauspielerin Frau Thürnagel dazu beitrugen, zu danken, und Mannheim war es auch, wo sie zuerst in kleineren Partien des Schauspiels und der Oper die Bühne betrat. Jene Ausbildung scheint übrigens eine ziemlich mangelhafte gewesen zu sein, denn unsere Künstlerin verlor bald ihre Stimme fast gänzlich, zu ihrem Glücke allerdings, indem vielleicht nur diesem Umstande ihr vollständiger Uebergang zum Schauspiel zu danken ist. Daß sie alsdann ihre eigentliche theatralische Laufbahn, und zwar mit dem Clärchen (Egmont) und der Kunigunde (Hans Sachs), in Würzburg begann, ist bekannt. Nach ein paar Jahren indeß schon (1831) kam sie nach Dresden, das dieses Engagement vorzugsweise Tieck zu verdanken hat, der in der mannigfach manierirten Anfängerin mit sicherem Blick das bedeutende Talent erkannte und sonach deren, damals in der That überflüssige Anstellung vermittelte. Abermals ein Beweis, daß die so oft angefochtene Acquisition jüngerer Kräfte, wenn sie wirkliche Talente sind, worüber allerdings nicht Vorurtheil und Laune, sondern nur die unbefangene Kunsterfahrung entscheiden kann, von bedeutendem Vortheil und keineswegs „überflüssiges Geldhinauswerfen“ ist, vorausgesetzt, daß man solchen Talenten, als Ersatz der immer noch mangelnden Theaterschulen, nicht nur Gelegenheit, sondern auch wirkliche Anleitung zur Weiterbil-

dung gewährt und diese Talente, da nöthig sehr ernstlich veranlaßt, von dieser Anleitung fleißigen Gebrauch zu machen, wo etwa die persönliche Eitelkeit und Selbstüberschätzung, die meist auf der gerade bei Schauspielern so häufigen Halb- oder Unbildung beruht, sich schon möchte „dünken lassen, sie sei etwas, da sie doch nichts ist," in welchem Dünkel sie so leicht durch die rüstige „Handarbeit" der sogenannten guten Freunde bestärkt wird!

In Dresden debutirte Fräulein Berg als Christine (Königin von sechzehn Jahren), Clementine (Blinde), Mirandolina, Bertha (Ahnfrau) und Louise (Kabale und Liebe). Damals mangelte ihr für die Tragödie die Kraft, vielleicht auch die geistige Freiheit poetischer Durchdringung, für die schärfer und pikanter gezeichneten Figuren des Lustspiels die übersprudelnde Laune und die Keckheit, und es gelang ihr da nicht, ihr ernstes und unablässiges Streben nach natürlicher Wahrheit der Charaktere in der Reproduktion vollkommen zu realisiren, so Anerkennenswerthes immerhin, namentlich aber im Gebiete der sentimentalen und auch der sogenannten bürgerlichen Tragödie, unterstützt vorzugsweise durch ihr außerordentlich seelenvolles, reicher Modulation fähiges Organ, sie leistete. Nichtsdestoweniger und obwohl sie damals auch Partien wie Thekla, Grethchen, Ophelia, Beatrice u. s. w. — weiterhin die Griseldis, Betty (Cromwell's Ende), Corona

von Saluzzo, Porzia ꝛc. spielte, und dabei wie bei mehreren Gastspielen in München, Stuttgart, Schwerin, Brünn u. s. w. freundlichster Anerkennung sich zu erfreuen hatte, trat sie doch durchaus nicht so bedeutend hervor, daß weitere Kreise ihre außerordentliche Begabung hätten anerkennen können und mögen. Nur den Kunstverständigen ward diese sowohl, als die Nothwendigkeit für die Künstlerin klar, zu deren vollständigster Entfaltung in das Charakterfach überzugehen. Endlich entschloß sie sich dazu, und als sie — ich dächte, am Neujahrstage 1840 — die Mutter in Gutzkow's Richard Savage mit glücklichem Gelingen gespielt, als sie darin den Beweis gefunden hatte, daß hier ein neues und das eigentlich ihrem Talente entsprechende Feld ihrer Wirksamkeit sich geöffnet habe, da begann sie allmälig der eigenen Kraft mehr zu vertrauen und hat seit dieser Zeit, in unermüdet eifrigem Vorwärtsstreben, des Großen und Herrlichen in der That sehr Viel geleistet. Wunderlich genug mochte die Darstellung jener eben genannten Partie in Richard Savage, dieser plötzliche Uebergang, Denen vorkommen, die sie wenige Tage vorher vielleicht noch als Elise (Pariser Taugenichts) gesehen hatten, und doch bezeichnet dieser Uebergang die Entbindung ihres Talents zu vollster Freiheit künstlerischen Schaffens und Wirkens.

Seit jener Zeit entwickelte sich durch unablässiges Studium die überall gleichmäßige Klangfülle und Sonorität ih-

res Organs zu bedeutender Kraft und außerordentlicher Wirkung auch für die höchsten Aufgaben der Tragik; die Deklamation gelangte zu jenem Grade von Musterhaftigkeit, den nur strenger Fleiß im Vereine mit vollem Kunstverständniß und reicher Begabung erreichen läßt; es trat allmälig eine höhere poetische Weihe, eine warme Begeisterung zu Tage, die früher nicht selten vermißt ward; auch die äußere Repräsentation gewann bedeutend, und die Künstlerin erhob sich mehr und mehr zu jener scharfen Charakterzeichnung, zu jener concreten Individualisirung, die um so mehr begeisternd mit fortreißt, als sie nirgend mehr als unumgänglich nöthig, auf äußerliche Mittel sich stützt und stützen kann, als sie nirgend die Grenzen der Wahrheit und Einfachheit überschreitet, und gleichzeitig doch die ideelle Färbung nicht vermissen läßt, welche der Leistung erst die künstlerische Schönheit als unerläßliches Attribut verleiht, und stets das Maaß zu treffen weiß, über welches hinaus die Effekthascherei liegt, und dessen unausgesetzte Beachtung wir selbst bei den größten und genialsten Künstlern nicht allemal finden.

Wer Gelegenheit hatte, Fräulein Berg namentlich in den letztverflossenen 5—6 Jahren als Isabeau, Elisabeth (Maria Stuart), Isabella, Gräfin Terzky, selbst als Lady Milfort (falls man von dem vollen Reize der äußern Erscheinung abstrahirt), als Orsina, Lady Macbeth, Volumnia (Coriolan),

Königin (Hamlet) — oder als Herzogin Marlborough (Glas Wasser), als Herzogin (der geheime Agent), als Maintenon (Marquise von Villette), und selbst in den mit echt künstlerischem Sinne übernommenen und aufgefaßten Episoden, als Armgart (Tell), Dame in Trauer (Minna von Barnhelm), Esther (Uriel Akosta) — oder als Generalin Mansfeld, Madame Brunn, Apollonia (Pfarrherr), als Bärbel (Dorf und Stadt), als Tante aus Schwaben, als Frau von Schlingen (Geistige Liebe) u. s. w. zu sehen, wird die hier niedergelegte Ansicht über die hohe Bedeutung dieser Künstlerin, die auch in einer merkwürdigen Vielseitigkeit ohne Nachtheil für die Gründlichkeit und Tüchtigkeit im Einzelnen sich darthut (spielt sie doch auch die Leonore Sanvitale [Tasso — und man kann in der neuerdings versuchten anderweiten Besetzung wahrhaftig keinerlei Gewinn gewahren], Königin Christine [Monaldeschi], wie nicht minder die Frau Feldner [Herrmann und Dorothea] und die Pachterin [„Das war ich"] — eine Rolle, die unsere Künstlerin zugleich unter ihre Anfängerrollen zählt u. s. w.) vollständig zu bestätigen Veranlassung finden, und sie darf es als einen großen Triumph ihrer Kunst betrachten, daß selbst eine bisweilen auftauchende mißgünstige Kritik, wenn auch mit sehr sauer-süßer Miene nicht umhin kann, ihre Meisterschaft anzuerkennen, obwohl selbstverständlich auch sie — Fräulein Berg — nicht alle ihre

Rollen mit gleicher Vollendung spielt, wie ja jeder bedeutende Künstler in einem ausgedehnteren Rollenkreise Partien hat, die seiner Individualität mehr oder weniger entsprechen. Daraus erklärt sich beiläufig auch die wiederholte Wahrnehmung, daß Künstler, die bei Gastrollen oder Debuts, falls ihnen die Rollenwahl ganz frei gestanden, außerordentlichen Succes errungen, später im festen Engagement die von ihnen gehegten Erwartungen keineswegs vollständig befriedigen, und nur ein großer Scharfblick und viele Bühnenerfahrung kann hier vor oft schmerzlichen Täuschungen bewahren.

Frau **Maria Heese**

erst seit etwa einem Jahre in Dresden heimisch, hat schon von Wien und Breslau, früher als Fräulein Herbold von Cassel her, wo sie nach einem kurzen Engagement in Mainz vor etwa 13 Jahren, irre ich nicht, ihre theatralische Laufbahn begann, eines sehr günstigen Rufes sich erfreuet und denselben auch bei einem Gastspiel auf der Dresdner Hofbühne (1845) in sehr befriedigender Weise gerechtfertigt.

Deshalb ward ihr Engagement mit um so größerer Freude begrüßt, als die Künstlerin in der That so viele trefflichen Eigenschaften besitzt, daß sie in der freiwilligen Beschränkung auf den ihrer Individualität entsprechenden Rollenkreis — jedes muthwillige Darüberhinausschreiten ist immer

und überall eine Versündigung des Künstlers an sich selbst und an der Kunst und zeugt von beklagenswerthem Mangel an Selbsterkenntniß und Selbstkritik — eine sehr erwünschte Acquisition für jede bedeutende Bühne ist. Zu jenen trefflichen Eigenschaften darf man neben der Hauptsache, einem ganz entschiedenen Kunstberufe, vor Allem zählen: eine sehr angenehme Bühnenerscheinung, die nur durch eine etwas zu große Fülle für manche jugendlicheren Rollen wenigstens beeinträchtigt wird; sprechende Augen und überhaupt eine ausdrucksvoller Mimik günstige Gesichtsbildung; ein melodisches, anmuthig weiches Organ, dem es allerdings an weitem Umfange wie an bedeutender Stärke gebricht; Wärme und Innigkeit des Gefühls, Wahrheit und einfache Natürlichkeit des Spiels im Vereine mit richtiger Auffassung und Durchführung ihrer Rollen, bei denen ein gesunder Takt vor jeder effekthaschenden Uebertreibung sie bewahrt; endlich auch noch Gewandtheit und Leichtigkeit der Darstellung und daneben wirklich feine Tournure und Eleganz — das Alles, gehoben durch einen warm poetischen Hauch und durch ein ernstes Streben nach künstlerischer Idealisirung, giebt unbedingt ein schönes und man muß leider sagen, seltenes Ensemble und spricht ebenso für das reiche Talent wie für das fleißige Studium der liebenswürdigen Künstlerin. Das über sie bei Gelegenheit ihres schon erwähnten Dresdner Gastspiels so fixirte

Urtheil fand ich auf's Neue bestätigt, nur daß die Leistungen selbst natürlich reifer und künstlerisch noch gehaltener geworden waren, und die Bühnenroutine sich mehr und mehr gesteigert hatte. Ihre „Katharina von Rosen" (Bürgerlich und romantisch) war eine sehr erfreuliche Leistung als erstes Debut, wenn es auch bisweilen scheinen wollte, als sei der Witz, der Humor mehr ein Produkt der Reflexion, so daß man eben an das „Schauspielen" gemahnt ward. Ihre „Betty" (Weiberfeind) war eine Meisterleistung, und von der Czarewna (Gefangene der Czarin) hätte man dasselbe sagen können, wenn man nicht die russische Katharina etwas majestätischer zu denken sich gewöhnt hätte. Daß die Künstlerin ein gar herziges Lorle (Dorf und Stadt) sein würde, ließ sich wohl erwarten; nichtsdestoweniger schien der Wunsch gerechtfertigt, sie hätte als Debut eine andere Rolle gewählt. Denn diese gehört zu den sogenannt dankbaren, mit denen in der That jede nur nicht ganz verwahrlosete Schauspielerin, selbst Anfängerin, Effekt bei dem naiven Publikum machen muß. Es ist das mit so manchen Schiller'schen Rollen — ich will nur an die Louise, die Jungfrau, erinnern — derselbe Fall, nur mit dem ganz winzigen Unterschiede, daß diese zwar jede talentbegabte und nicht ganz verbildete Anfängerin spielen **kann**, daß aber auch die erfahrenste und bedeutendste Künstlerin eigentlich niemals mit ihnen ganz

fertig wird, da sich für deren vollendete künstlerische Ausarbeitung immer neue Gesichtspunkte ergeben, welche, meinetwegen feine und immerhin nur dem Kunstverständigen merk- und erfaßbare Modifikationen der Auffassung und Darstellung ergeben, so daß ihr Studium eine Lebensaufgabe bildet, wie das nach Verhältniß mehr oder minder bei allen wahrhaft poetischen Gebilden dramatischer Dichter der Fall ist, was unsere gewöhnlichen Schauspieler aber oft gar nicht recht begreifen zu können scheinen, da ihrer oft so mangelhaften Geistes- und Herzensbildung ebensosehr das Verständniß als das lebendige Gefühl für poetische Tiefe und somit folgerecht dann auch die Fähigkeit für die würdige Reproduktion derartiger Gestalten in hohem Grade abgeht.

Bedauerlich bei dem reichen Talente unserer Künstlerin aber mußte die Wahrnehmung wirken, daß sie im Vertrauen auf die Vielgestaltigkeit desselben die bei dem Personalreichthum der Dresdner Bühne ganz überflüssige Aufgabe sich zu stellen schien, Alles spielen, in allen Sphären sich Beifall erringen zu wollen. Das Lorle in dem Vaudevillescherz gleiches Namens (oder auch: „Ein Berliner im Schwarzwald“, einer Fortsetzung des „Versprechens hinterm Herde“) und dann wieder die Louise (Kabale und Liebe), die Agnes Sorel, Elisabeth (Don Carlos) u. dergl. spielen zu wollen, ist ein Unternehmen, das man von künstlerischem Standpunkte aus

durchweg nicht billigen kann, und das sich in dem vorliegenden Falle nicht einmal durch etwaigen Mangel an Beschäftigung rechtfertigen läßt. Frau Heese ist seit einem Jahre in 15 hier neuen und 4 neueinstudirten Stücken, die Reprisen ungerechnet, im Ganzen aber, irre ich nicht, in 96 Vorstellungen aufgetreten, und befinden sich darunter natürlich auch eine ziemliche Anzahl kleinerer oder älterer Rollen, so sieht das doch einem Mangel an Beschäftigung kaum ähnlich, wenn diese auch nicht allezeit den Wünschen der Künstlerin entsprechend sich gestaltet haben mag. Den Verhältnissen einer reich besetzten Hofbühne muß doch auch billige Rechnung getragen werden, und so anmuthig und liebenswürdig auch Frau Heese jenes Lorle gespielt und gesungen hat, so wird sie sich doch selber sagen, daß derartige Partien in ihr Fach nicht gehören. Weniger aber mag sie glauben, daß die Partien der höheren Tragödie den Ansprüchen, die man in Dresden stellen muß, trotz aller darauf verwendeten Mühe und Sorgfalt, trotz so manches sehr schön Gelungenen, das sie in Auffassung und Anlage wie Durchführung boten, nicht vollkommen genügen können. Es fehlt der Künstlerin dazu die nöthige Kraft und Ausdauer des Organs, wie die reichere Modulationsfähigkeit desselben, und zugleich das Pathos in Sprache und Haltung, das hier unerläßlich ist. Die Künstlerin thut sich durch solche Versuche selbst Schaden. Denn sie verlei-

tet den, der ihre bedeutende Leistungsfähigkeit, ihr großes Talent und ihre wahrhaft ausgezeichnete Künstlerkraft in dem ihrer Individualität entsprechenden Fache nicht kennt (und das Dresdner Theater ist ja namentlich während des Frühlings und Sommers ein wahres Taubenhaus, in welchem das Publikum, meist aus Fremden bestehend, fast täglich wechselt), unwillkürlich zu einem minder günstigen Urtheil. Das Spielen sollen etwa nicht zusagender Rollen, bei denen der Künstler oft das Gefühl der vollen Würde seiner Kunst und des vollen Ernstes seiner Pflicht immer und immer wieder wach rufen muß, um sie seinen besten Kräften angemessen zu verkörpern, ist schlimm genug. Aber das Spielen wollen von Partien, die mehr oder minder außerhalb der Sphäre des Künstlers liegen, ist mindestens ebenso schlimm, und es dünkt mich das, zumal es nicht so selten vorkommt, als Mancher glauben mag, die volle und unnachgiebige Energie der Regie zu beanspruchen, um dergleichen im wohlverstandenen Interesse des Künstlers und des Instituts nach dem jedesmaligen Standpunkte der Bühne, dringende Nothfälle meinetwegen ausgenommen, um jeden Preis zu verhindern. Denn so wenig ich mich mit einer pedantischen, nirgend mehr consequent durchzuführenden Fachabgrenzung einzuverstehen im Stande bin, so muß doch auch hier das alte klassische **Est modus in rebus, sunt certi denique fines**, nach Gebühr in

Ehren gehalten werden, weil sonst nur zu leicht ein Wirrsal und eine Willkür einreißt, die einer geordneten Verwaltung ebenso sehr, als den gerechten Anforderungen der Kunst und der einzelnen Künstler selbst, und nicht minder denen der dramatischen Dichter und des Publikums, hemmend in den Weg treten.

Junge Frauen, jugendliche Anstandsdamen, naiv-sentimentale Liebhaberinnen, weniger die eigentlich pikanten Rollen, da sie für diese zu wenig Schärfe, zu viel Gemüth besitzt — und in einer wunderbaren Eigenthümlichkeit in gleich trefflicher Weise die feine und elegante Dame des höheren Conversationsstücks und die einfache sinnige Natur des schlichten Landmädchens: das ist ein viel umfassender Kreis, in welchem Frau Heese nach jeder Seite hin Ausgezeichnetes leistet und mit unfehlbarer Zaubermacht die Herzen der Zuschauer überwältigt und sich zu eigen macht. Partien, wie die Doktorin Hagen (Gefängniß), Gräfin Autreval (Frauenkampf), Clelia (Adoptivschwestern), Elise (Gunst des Augenblicks), Rustica (Schule der Verliebten), Margarethe (Hagestolzen), Adele Müller (gefährliche Tante), Franziska (Mutter und Sohn), Walpurg von Seehaus (Liebesbrief), Adele (Häusliche Wirren), Hedwig van der Gilden (Ball zu Ellerbrunn) und dergl. m. sind ebendeshalb vortreffliche Leistungen unserer Künstlerin.

Frau Anna Mitterwurzer

begann in sehr jugendlichem Alter als Fräulein Herold an der damals im höchsten Glanze strahlenden Königstädter Bühne Berlins ihre theatralische Laufbahn, fand dort indeß wohl Beifall aber nicht die gewünschte und nothwendige Beschäftigung und ward wenige Jahre später (1830) in Dresden engagirt, das sie seitdem, auch soviel mir bekannt nicht einmal zu Gastspielen mit Ausnahme eines solchen auf der Hamburger und Berliner Bühne im vorigen Jahre, nicht wieder verlassen hat. Sie hatte sich in Dresden der besonderen Aufmerksamkeit Tieck's zu erfreuen, der das schöne Talent und kunstwürdige Streben in ihr sehr wohl erkannte, und sie würde unbedingt eine sehr bedeutende und namhafte Schauspielerin geworden sein, wenn nicht bedauerlicherweise eine Schwäche der Stimme, die dem Anscheine nach von einem organischen Mangel herrührend, nicht selten die Sprache selbst undeutlich macht, aller unausgesetzten Anstrengung zu deren Kräftigung oder Beseitigung spottete und der Künstlerin die Pforten des tragischen Faches fast gänzlich verschlösse. Mit Ausnahme dieses allerdings sehr erheblichen und nur durch Gewohnheit erträglichen Mangels, der den Laien nur zu leicht auch für ihre sonstigen Vorzüge blind macht, besitzt sie in der That alle Erfordernisse zu einer darstellenden Künst-

lerin. Eine schöne, imponirende Erscheinung, stets durch geschmackvollste Toilette gehoben, eine sehr glückliche Auffassungs- und Darstellungsgabe, ein verständiges Eindringen in Geist und Charakter der Rollen und feine Nuancirung bei Reproduction derselben, die auch der Wärme nicht entbehrt, ein wirklich künstlerisches Streben, das die eigne Leistung, fern von Uebertreibung und Effekthascherei, sehr wohl dem Ensemble unterzuordnen weiß, prägen allen ihren Leistungen für den wahren Kunstfreund und Kunstverständigen den Stempel einer wohlthuend sicheren Geschlossenheit auf und erregen neben seinem Interesse zugleich das lebhafte Bedauern über die Mangelhaftigkeit alles Staubgeborenen.

Frau Mitterwurzer ist im Fache der höheren Anstandsrollen, Salondamen und Koketten, von dem Organe abgesehen, nicht leicht übertroffen, während sie auch chargirte Rollen niederen Genres sehr glücklich zu verkörpern weiß. Hat man ihr noch neuerdings zugemuthet, z. B. die Eboli zu spielen, so hat sie durch ihre verständige Mäßigung und Zurückhaltung dabei bewiesen, daß sie mit feinem Takt ihre Stellung zu würdigen weiß. Ihre Lady Milfort verdient noch immer, wie einst ihre Elisabeth (Maria Stuart), ihre Antonina (Belisar) u. s. w. eben solche Anerkennung, wie die Sittah (Nathan), Roschana (Oberon) — auch in den kleineren Partien beweiset und bewährt sich ein wahrhaft künstlerischer

Sinn! — und andererseits nicht minder die Baronin Holmbach (Stille Wasser sind tief), Frau von Thurgen (Häusliche Wirren), Adelgunde von Delmenhorst (Gefängniß), wie Madame Hirsch (Kammerdiener), Bertha (die Helden), Therese (Hagestolzen) u. s. w. Neuerlichst hat auch noch die Vorführung eines allerdings leidlich miserabeln Stücks der Tragödie „Johanna I. von Neapel", von Scharff von Scharffenstein, ihr in der Titelrolle dankenswerthe Gelegenheit geboten, ihr Talent und ihre Kunst, wodurch sie selbst für diese schauerlich undankbare Partie Theilnahme und Beifall zu erregen wußte, in schönem Lichte zu zeigen.

Fräulein Gabriele Allram,

früher als Sängerin in Coburg, dann für das Fach der munteren Liebhaberinnen und Soubretten einige Zeit in Prag und seit 1842 in Dresden engagirt, scheint wiederum ihrem Talente entsprechend vorzugsweise für die Kammerzofen derben und feineren Genres und für ähnliche Partien des Lustspiels und der Posse verwendet zu werden, während sie eine Zeitlang nicht selten als zweite Liebhaberin und selbst im Drama fungirte, wozu doch auch beim besten Willen und dem anerkennenswerthesten Fleiße ihre Mittel und Kräfte durchaus nicht hinreichten. Derartige unpassende Verwendung eines Künstlers ist aber stets eine schlechte Politik der Regie, weil

dadurch der Künstler selbst dem Publikum und der Kritik gegenüber in ein falsches Licht gestellt, Anforderungen an ihn rege gemacht werden, die er zu befriedigen außer Stande ist; und sogar der Kunst wie der Geschmacksbildung der Menge leicht ein großer Nachtheil zugefügt wird, da man allmälig die Zuschauer — und zwar den nicht denkenden, also bei weitem größten Theil derselben — gewöhnt, sich mit unzulänglichen und mangelhaften Leistungen zufrieden zu stellen, während jede, zumal jede größere, auf den Namen eines Kunstinstituts Anspruch erhebende Bühne die Pflicht hat, alle ihre Produktionen in möglichster Vollendung, wozu neben vielen anderen Dingen auch eine passende Rollenvertheilung wesentlich gehört, vor die Lampen zu bringen. — Fräulein Allram besitzt ohne Zweifel für jenes kleinere Fach eine recht erfreuliche Begabung und daneben den besten Willen, neben wirklichem Fleiß und ernster Sorgfalt beim Studium ihrer Partien. Allein ihr Organ ist keineswegs schön und überdies scheint ihr die tiefere poetische Weihe und das feinere Verständniß, auch wohl der echte Humor abzugehen, den bloße Sentimentalität, an der übrigens früher die Künstlerin in weit höherem Grade litt, ebensowenig als andrerseits große Bühnengewandtheit zu ersetzen vermag. Vor Allen aber will es mit der feineren Tournure, der höheren Noblesse nicht recht gelingen, der man stets wenigstens das sorgfältig

Studirte anmerkt, wodurch denn freilich der unbefangene Eindruck der unmittelbaren Natürlichkeit wesentlich beeinträchtigt wird. Ihre Hofdame Sonnsfeld (Zopf und Schwerdt) leidet z. E., wie ihre Abigail (Glas Wasser) an diesem Mangel. Dagegen sind beispielsweise ihr Grethchen Lieblich (Schwestern), andererseits ihr Louis (Pariser Taugenichts), Wilhelm (der Vetter), und Marquis von Lauzun, die Ulrike (Rosenmüller und Finke), Floretta (Donna Diana), Lieschen (Hofmeister in tausend Aengsten), Katharina (Gottsched und Gellert), wie nicht minder die Jenny (Liebe im Eckhause), Ernestine (Gunst des Augenblicks, und: Von Sieben die Häßlichste), Wally (Portrait der Geliebten), Elise (der Geizige) u. s. w. sehr anerkennenswerthe Leistungen.

Fräulein Anna Fähn,

seit vielleicht sieben Jahren auf den Bühnen in Posen, Neiße, Leipzig, Oldenburg und Dresden — hier seit dem Frühjahr 1850 — thätig, scheint für zweite Liebhaberinnenrollen zunächst bestimmt zu sein, ohne daß jedoch aus ihrer bald hier bald dort eingreifenden Beschäftigung sich auf das Fach ein sicherer Schluß machen ließe. Die junge Dame soll nicht nur sehr verständig und vielseitig gesellschaftlich, sondern selbst wissenschaftlich gebildet sein; sie soll sogar griechische und lateinische Verse machen, erzählt man sich. Daß sie deren

wenigstens deutsche, und gar nicht ganz ohne Talent, wenn auch sehr lyrisch-subjectiv und bisweilen etwas weiblich-oberflächlich, in der That verfaßt, dafür liegt der Beweis in einem Bändchen gedruckter und J. M. der Königin von Sachsen gewidmeter Gedichte klar und deutlich vor. Das vermag indeß für die Darstellerin als solche nicht zu sprechen, denn so lebhaft es zu wünschen, daß Alle, die der Bühne sich widmen, eine gründlichere, umfassendere Vorbildung, in allgemeiner und wissenschaftlicher Beziehung sich aneignen möchten, damit sie die hohe Würde ihres Berufes besser zu wahren und selbst als gebildete Priester der Kunst auch wieder auf die Gebildeten zu wirken im Stande wären — so lebhaft es zu wünschen, daß die hohe Bestimmung der Bühne mehr und mehr erkannt und anerkannt werde und sie ihre Repräsentanten nicht mehr zum großen Theile aus der Masse derer entnehme, die eben zu nichts Anderem Lust, für ein thätiges Leben keinen Sinn haben, und die Schauspielercarrière nur aus rein äußerlich-sinnlichen Rücksichten, der Ungebundenheit, des häufig möglichen dolce far niente, oder der Befriedigung persönlicher Eitelkeit halber erwählen: so würde doch mit einer derartigen tieferen wissenschaftlichen Bildung allein für den Beruf des praktischen Darstellers sehr wenig gewonnen sein, so lange mit dieser Bildung sich nicht auch das eigenthümliche Talent für die Menschendarstellung

verbindet. Das aber ist, wie die tägliche Erfahrung lehrt, ein sehr seltener Fall. Und daß Fräulein Löhn in diesem seltenen Falle sich nicht befindet, sagt sie bei ruhiger Ueberlegung sich zweifelsohne selbst. Ihrer ganz angenehmen Erscheinung weiß sie mit Streben nach möglichst klarem Verständniß ihrer Partien aufzuhelfen und scheint überhaupt außerordentlich fleißig zu sein. Aber das echte Talent mangelt denn doch in zu hohem Grade, selbst das Organ hat wenig Angenehmes und ihre Mundverzerrungen beim Sprechen, aus Streben nach Deutlichkeit ohne Zweifel, erscheinen so manierirt und karrikirt, ihre ganze Auffassung so nüchtern, ihre Darstellung selbst so absichtlich, daß es ihr unmöglich wird, durch dieselbe zu wirken, wo es nicht etwa die Rolle an sich thut. Fräulein Löhn ist deshalb nicht anzuklagen, es ist ihr daraus überall ein Vorwurf nicht zu machen: sie hat, meines Bedünkens, keinen entschiedenen Beruf zur Schauspielkunst, deren Technik sich wohl erlernen und durch fleißiges Studium aneignen läßt, ohne daß doch dieses Erlernte und Angeeignete ohne den belebenden, die äußerliche Hülle durchglühenden Funken des Talents, wenigstens in einer hervorragenden Stellung bei einer Bühne wie die Dresdner genügen könnte. Fräulein Löhn's Abgang würde keine fühlbare Lücke hervorbringen; aber (sagte mir neulich Jemand) sie wird nicht abgehen, wird auch nicht abgegangen werden.

Ein ganz ähnlicher Fall lag mit Fräulein Doris Genast vor, die hier gewissermaßen als Comprimaria engagirt worden, während sie oder vielleicht weil sie der Primadonna des Schauspiels nicht im Entferntesten gefährlich werden konnte. Doch brauche ich darüber um so weniger etwas zu sagen, da sie binnen wenigen Tagen die Dresdner Bühne verläßt, und sonach die Bemühungen gewisser Zeitschriften, ihr ein bedeutendes, vielversprechendes Talent zu vindiciren, an der praktischen Erfahrung eines Jahres, dieser rücksichtslosen Richterin, gescheitert sind. Wären damals die Unterhandlungen mit Fräulein Schäfer von Leipzig, diesem reichen, aber freilich noch der Bildung und des feineren Schliffs sehr benöthigten Talente, zu Stande gekommen, so hätte die Dresdner Bühne für längere Zeit hinaus einen bedeutenden Gewinn gemacht, während das Engagement des Fräulein Genast, troß allen Fleißes und aller guten ererbten Manier eben gar keinen Vortheil hat erzeugen können.

Für dritte und vierte Liebhaberinnen besitzt Dresden noch Fräulein Bertha Bunke, und seit Kurzem Fräulein Maria Michalesi, beide als Anfängerinnen und auch darin einander ähnlich, daß sie Schwestern hier engagirter Sängerinnen sind — beide indeß auch wiederum sehr verschieden, insofern die erstgenannte mit einer immerhin recht angenehmen Erscheinung und einem hübschen Talente noch eine große Un-

beholfenheit verbindet und seit Kurzem auch nicht eine Spur von Fortschritt, ja nur von ernstem Streben darnach merken läßt, während die zweite, seit einigen Wochen erst der Bühne überhaupt angehörend, eine sehr lieblich-anmuthige, schöne Erscheinung, ein reich begabtes Talent, namentlich, wie es scheint, für das naiv-sentimentale Fach ist, die in ihren Versuchen in der That nicht zu Erwartendes geleistet (vorzugsweise als Walpurg [Goldschmidts Töchterlein] und Käthchen von Heilbronn, weniger als Marie [Göthe's „Geschwister"] und Ida von Grünau, [Zögling] und sehr bedeutende Hoffnungen für die Zukunft rege macht, vorausgesetzt, daß sie unter tüchtiger, gründlich ästhetischer Leitung, nicht bloß hausbacken praktischer Anleitung, mit angestrengtestem Fleiße fortstudirt und nicht von der Eitelkeit sich beschleichen und fangen läßt, die in dem Beifall der gefällig-gutmüthigen „Handarbeit" der guten Freunde — applaudirte man doch wirklich bei ihrem ersten Auftreten schon die Toilette! — und dem unverständigen Weihrauchqualm, den die äußerst intelligenten Lions in ein- und mehrfarbiger Hülle dem „hübschen Mädchen" zu spenden sich beeifern werden, ihre genügende Nahrung findet. Hütet sich Fräulein Michalesi davor, so wird man ihr sofortiges Engagement durchaus willkommen heißen dürfen, was man gerade nicht von allen Engagements sagen

Für jugendliche Aushilfsrollen ist noch Fräulein **Wächter** vorhanden und hier könnte vielleicht gelten, was eben von den Engagements gesagt ist. Die junge Dame hat kein Talent für die Bühne, auch das Unglück, ihrer persönlichen Erscheinung nach dem Publikum nicht zu gefallen, und so nützt ihr wie dem Institut all' der Fleiß, all' das sorgsame Studium und der Ernst der Vorbereitung nichts, den sie — der gewiegte und unbefangene Theaterkenner sieht das sehr deutlich — auf ihre kleinen Partien verwendet. Das ist ein ermüdendes Abquälen ohne Erfolg und ohne Lohn. Sind hier Rücksichten maaßgebend, wie man behaupten will, Rücksichten auf das verdiente Elternpaar, das ja auch der Hofbühne angehört, so sollten gerade bei einem Hoftheater derartige Rücksichten am wenigsten, ja nie und in keiner Weise genommen werden. Gutmüthigkeit wird nur zu leicht Schwäche und diese — ich spreche ohne Beziehung auf den speciellen Fall — von der Kriecherei und Schleicherei, von der Intrigue und Kabalirsucht durch Einschlagen der geheimsten Kanäle gewöhnlich mit sicherem Erfolg gemißbraucht; daraus werden nothwendig Kränkungen und Zurücksetzungen Anderer resultiren, und die Entschiedenheit und Energie der Verwaltung, die freie Bewegung derselben wird gehemmt. Rücksichtslosigkeit, aber consequent nach allen Seiten hin geübt, ist eine große Tugend einer Theaterverwaltung —

denn Strenge und kräftiges Durchgreifen ist dem nach Laune und Willkür so oft sehr ungebunden und ungenirt sich gebahrenden und häufig aus Mangel an Bildung und eitler Selbstüberschätzung sehr übermüthigen Theatervölkchen äußerst heilsam, selbst auf die Gefahr hin, einmal vielleicht eins der beliebteren und darum verhätschelteren und empfindlicheren Mitglieder durch derartige rücksichtslose Strenge zu verlieren, die ja stets, versteht sich, in den Formen der Humanität und feinen Bildung ausgeübt werden kann und soll!

Rücksichten sind es denn wohl auch, die bisher die Pensionirung der Frau **Maschinka Schubert** verhinderten, deren wohlerworbenen Ruhm als trefflich gebildete Sängerin und als talentvolle Darstellerin namentlich für das Fach der Opernsoubretten in der höheren Bedeutung des Worts es nicht im Geringsten schmälert, daß sie jetzt nach einem fast zwanzigjährigen Engagement in Dresden, während dessen sie lange mit Recht der Liebling des Publikums gewesen, schon seit längerer Zeit nicht nur an Stimme außerordentlich eingebüßt, sondern auch in Rücksicht auf die Darstellung sich einem so forcirt karrikirten, ich möchte sagen, specifisch berlinischen Wesen hingegeben hat, daß sie nur noch für sehr wenige chargirt-komische Partien in Posse und Vaudeville ausreichend erscheint. Je schmerzlicher jeder Kunstfreund das verhältnißmäßig so frühe Hinwelken eines sehr reich begabten

und vielseitig gebildeten Talents beklagt, um so aufrichtiger gönnt er aber auch einem solchen die wohlverdiente ehrenvolle Ruhe, da es in der That wenig Erfreuliches hat, erst noch eine Verspätung bedauern zu müssen, wo ein glanzvoller Rücktritt möglich war. Die wenigsten Künstler wissen zu rechter Zeit aufzuhören, weil sie, zu wenig energisch und durch die allgemeinen Huldigungen verwöhnt, den Kampf scheuen, den ein solcher Entschluß natürlich immer kostet.

Als eigentliche Soubrette für Posse und Vaudeville wirkt jetzt, seit Januar 1848, wo sie ihren ersten theatralischen Versuch machte und in Folge dessen das Engagement erhielt, Fräulein **Elise Schmidt**, auf die ich beim Opernpersonal zurückkomme.

Für Mütterrollen im Schauspiel, Conversationsstück und feineren Lustspiel, zugleich für Anstandsrollen, besitzt Dresden seit dem Frühjahr 1850 in Frau **Bertha Huber** (schon in den Jahren 1837 — 1844 etwa in Hermannstadt und Ofen, wo ihr Gatte damals die Direction führte, später auf kürzere Zeit an den Stadttheatern zu Hamburg und Lübeck engagirt, bis sie im Frühjahr 1850 an die Dresdner Hofbühne kam) eine fleißige, verständige und ernst strebende Repräsentantin, die freilich wohl leicht ihre Vorgängerin, die ganz äußerlich routinirte Frau **Meyer**, in diesen Partien vergessen machen konnte, der es aber nicht gelingen will, zu

höherer Bedeutung sich emporzuschwingen. Ihr Organ leidet an einer gewissen Hohlheit, ihre Darstellung ist obwohl angemessen, doch nüchtern und entbehrt der Begeisterung, der Poesie; es scheint, als könne sie in dieses Rollenfach sich nicht recht finden, als trage sie mehr und Größeres im Innern, als ihr zur Anschauung zu bringen gelingt. Aus ihrer Claudia (Emilia Galotti), Daja (Nathan), Frau Miller (Kabale und Liebe), und ähnlichen Partien, nicht minder aus ihrer Frau von Eigenheim (Ich gehe auf's Land), Mamsell Reinhold (Hagestolzen) möchte man das fast schließen.

Aeltere Rollen in der Posse und im Vaudeville, bisweilen auch noch in der Oper, und bei gemüthlich humoristischer Färbung im höheren Schauspiele, vertritt mit bedeutendem Erfolge Frau **Theresia Wächter**, früher in Wien, Berlin (Königsstadt), seit 1827 in Dresden engagirt und in früheren Jahren als eine sehr anmuthige und gewandte Soubrette anerkannt, deren neckisch graziöser Vortrag und frisch belebtes Spiel vielen Beifall fand. Noch heute darf sie auf denselben mit Recht Anspruch machen und erlangt ihn oft nicht in gebührendem Maaße, wozu vielleicht eine gewisse Ungewandtheit des nicht ganz dialectfreien Dialogs etwas beitragen mag, während sie außerdem alle ihre Partien mit warmer Gemüthlichkeit, einem frischen und gesunden Humor, mit Naturwahrheit und einem ernsten Streben nach Charakteristik auffaßt

und bei der Darstellung durch eine große Bühnengewandtheit unterstützt wird. Die Amme (Romeo und Julie), Margarita Vitalli (Mazarin), Nanon Balbieu (Marquise von Villette), Martha (Faust) u. a. m. geben sprechendes Zeugniß davon.

Für niedrigkomische Alte besitzt die Dresdner Bühne noch in Frau **Friederike Prewitz** schon seit 1814 eine Darstellerin, der es weder an Bühnengewandtheit noch an Routine mangelt und die bei ihren Darstellungen immer noch, obwohl durch die Jahre beeinträchtigt und durch eine bedeutende Dosis von unausrottbarem Provinzialdialekt genirt, die Einwirkungen einer guten alten Schauspielerschule erkennen läßt. Ihr Alter verdiente indeß in der That wohl der Ruhe. — Kleinere ältere Aushilfsrollen in allen Genres des recitirenden Drama spielt verständig und fleißig Fräulein **Franziska Jäckel**. Endlich ist auch noch Frau **Karoline Räder** engagirt, die indeß nur die Julie Zippmeier (Weltumsegler) zu spielen scheint, und seit drittehalb Jahren überhaupt nur achtmal — eben in der genannten Partie — aufgetreten ist!

Wendet sich nun die Betrachtung von den Damen zu den Herren, welche den Künstlerkreis der Dresdner Bühne bilden, so ist's natürlich

Herr Emil Devrient,

mit dem sie zunächst sich zu beschäftigen haben wird. Welchem Gebildeten in Deutschland, und sogar darüber hinaus, wäre dieser Name ein Fremdling? Welcher Kunstfreund hätte nicht während der langjährigen Bühnenthätigkeit dieses Künstlers, die nun schon drei Decennien umfaßt, und bei seinen ausgedehnten Gastspielreisen Gelegenheit gehabt, diesen seltenen Liebling der tragischen wie der heitern Muse zu bewundern, und verdankte ihm nicht wirklich so manchen außerordentlichen Genuß? -- Je weniger es sonach nöthig erscheinen möchte, über diesen Künstler in weiterer Ausdehnung sich hier zu ergehen, um so nöthiger ist dies dennoch in der That, nicht nur weil er merkwürdigerweise selten nur eine ruhige Würdigung erfahren hat — in den meisten Fällen wurde er von blinden Enthusiasten masculini et feminini generis in unerträglicher, nur für ihn sehr erträglicher Weise und ohne jede klare Anschauung der auch bei ihm vorhandenen Schwächen und Mängel unbedingt zu den Sternen erhoben; bisweilen aber auch aus Lust an einer Opposition quand même zu einseitig herabzuziehen versucht —, sondern namentlich deshalb, weil er unter den dramatischen Künstlern der Gegenwart ohne Widerrede einen der ersten Plätze einnimmt und sonach von großer Bedeutung für die Entwickelungsgeschichte der deutschen Darstellungskunst im Allgemeinen, und endlich

weil er gerade auf die Entwickelung der Dresdner Bühne, der er nun seit zwanzig Jahren angehört, nicht ohne großen Einfluß mittelbar wenigstens gewesen ist.

Träger eines in der Bühnengeschichte berühmten Namens hat er, und seine beiden Brüder mit ihm, redlich dazu beigetragen, jenem Namen neuen Glanz zu verleihen und ihn in seiner Weise auch unsterblich zu machen, mag er immer an die wunderbare Genialität seines großen Oheims bei weitem nicht hinanreichen, von dem es kaum zuviel gesagt ist, daß er die originellste Erscheinung gewesen, welche nicht nur das deutsche Theater, sondern das Theater aller Zeiten und Völker aufzuweisen gehabt, und in dieser Genialität von seinem ältesten Bruder Karl (in Hannover) übertroffen werden, bei dessen Darstellungen man aber andererseits sehr häufig und nichts weniger als wohlthuend an das vulgäre Wort: „genial ist liederlich!" gemahnt wird, während Emil's Darstellungen allezeit ein klar erkanntes, angemessen organisch gegliedertes und fest in sich geschlossenes Ganze bilden, und man ihn in denselben stets, so zu sagen, als nobeln Mann und guten Wirth findet, wie er als solcher auch in jedem Moment erkannt sein will. In Betreff seines Geburtsjahres schwanken die Angaben zwischen 1803, 1804 und 1805, und vielleicht wird das erste als das richtigste angenommen werden dürfen, wenn man berücksichtigt, daß er schon am 11.

November 1821 in Braunschweig zum ersten Male (als Raoul in der „Jungfrau von Orleans") die Bühne betrat, und schon im nächsten Jahre, nachdem er Braunschweig, wo er dem trefflichen Klingemann so Manches verdankte, wegen Mangel an Beschäftigung verlassen, in Bremen den Sarastro sang, dem er bald den Masseru (Opferfest), Don Juan, Caspar (Freischütz) u. s. w. folgen ließ; denn hier hatte er sich in kurzer Frist zum ersten Liebhaber und ersten Bassisten — jedenfalls eine eben nicht häufig vorkommende Vereinigung — emporgeschwungen, und man wird annehmen dürfen, daß diese nicht zu lange währende Beschäftigung als Sänger auch für die Ausbildung der feinen und reichen Modulationsfähigkeit seines melodischen Organs von günstigem Einflusse gewesen, da ja die rechte Ausbildung des Stimmorgans auch beim Schauspieler ein ähnliches, obwohl natürlich modificirtes Studium wie das des Sängers erfordert, während andererseits allerdings die fortdauernde und anhaltende Beschäftigung nach der einen Seite hin die andere erfahrungsmäßig mehr oder weniger beeinträchtigt, so daß beim Sänger allgemach das Sprachorgan angegriffen, noch mehr aber die Singstimme durch die Nothwendigkeit vielen und starken Sprechens afficirt wird, weil eben die mechanische Thätigkeit der hier in Beziehung kommenden Organe nach jeder Seite hin eine anders gestaltete ist; daher denn auch die weit

verbreitete Ansicht, ein guter Sänger müsse, wenn er einst seine Stimme eingebüßt, noch immer ein guter Schauspieler werden können, schon aus diesem Grunde als eine irrige sich darstellt, abgesehen von anderen nothwendigen Verschiedenheiten in Betreff der Darstellungsmanier, z. B. in der Gestikulation, selbst der Mimik u. s. w. beim Operisten und beim Schauspieler.

Auch Bremen verließ Emil Devrient bald wieder, gastirte in Dresden — wo er auch noch den Caspar gab, den er in Bremen 25mal gesungen hatte —, in Hannover und Leipzig, und trat an letzterm Orte unter Küstner's Leitung in ein mehrjähriges Engagement, wo er sich bald nachher mit Fräulein Doris Böhler verheirathete, die auch später mit ihm eine Reihe von Jahren eine Zierde der Dresdner Hofbühne war, und deren treffliche Darstellungen naiver und sentimentaler Charaktere, vorzugsweise im Lustspiel (früher auch in der Oper und im Vaudeville als Soubrette) noch heute bei allen Kunstfreunden unvergessen sind. 1828 ging Devrient nach Magdeburg, und wenige Monate darauf schon nach Hamburg, und mit Recht hat man gesagt, daß er hier seine Ausbildung vollendet habe, insofern er an dem wackern Director F. L. Schmidt seinen Meister für die höhere Tragödie, an Lebrun hingegen sein Vorbild für das Lustspiel fand. Wenige Jahre später kam er nach

Dresden, wo er nun seit 1831 im Fache der ersten Liebhaber und Helden noch heute wirksam ist, und glücklicherweise nur selten durch die unselige Sucht, Alles spielen zu wollen — in den letzten Jahren indeß nicht mehr — sich verleiten ließ, selbst im Vaudeville als „reisender Student“, „Fröhlich“ und „hundertjähriger Greis“ (letzteres in der That eine Karrikatur), ja sogar in der Oper (in Pär's „lustigem Schuster“) aufzutreten.

Von Dresden aus vorzugsweise, und nicht nur vermöge der längern Dauer seines dortigen Engagements und der günstigen Stellung, welche ihm ausgedehntere Gastspielreisen gestattete, sondern auch vermöge seines fleißigen und unabläßigen Vorwärtsstrebens, hat sich nun sein Ruf, man darf wohl sagen, zu einem europäischen gestaltet. Fast auf allen bedeutenden Bühnen des deutschen Vaterlands hat er in Gastspielen Triumphe gefeiert, und er kann mit Recht, natürlich im nobel verfeinerten Sinne des Worts, ein Wanderschauspieler genannt werden. Ja, die doch ziemlich weiten Grenzen Deutschlands haben seiner Ruhmbegierde nicht genügt — er hatte Ruf erlangt, und was einmal im Ruf, ist auch gesucht! Auch an den Alpen und im fernen Norden hat er „grüne und gelbe“ Lorbeeren gesucht und gefunden: Zürich wie Petersburg sind Zeugen seines Ruhms, und eben noch feiert er, wie fast kein Anderer vor ihm, in des stolzen

britischen Inselvolks Metropole außerordentliche Triumphe ebensowohl durch sein Talent und dessen treffliche Ausbildung, wie nicht minder durch die merkwürdige Gunst des dunkeln Theaterfatums, daß dort — fast ähnlich, wie bei den deutschen Gastspielhonorarreisen der Rachel — neben ihm mit sehr wenigen Ausnahmen (darunter etwa Herr Kühn und allenfalls Fräulein Schäfer, obwohl dieser zur vollendeten Künstlerin noch gar vieles fehlt) nur äußerst untergeordnete Kräfte wirken, die wenig geeignet sind, die deutsche Schauspielkunst im fremden Lande, wie er es zu seinem und der deutschen Kunst ewigem Ruhme gethan, zu hohen Ehren zu bringen und die verdiente Anerkennung ihr zu erringen. Denn obwohl eine Anzahl englischer Kritiker sich auch mit diesen untergeordneten Leistungen sehr zufrieden bezeigt, so zeugt doch das nur entweder von ihrer Courtoisie (?) oder von dem untergeordneten Standpunkte der gegenwärtigen englischen Schauspielkunst und der naiven Genügsamkeit oder — Urtheilslosigkeit der Kritik. Und wenn die Berichte aus London in verschiedenen deutschen Zeitschriften sich die Aufgabe stellen, jenen Gastverein als einen allseitig trefflichen möglichst „herauszustreichen", ja wenn selbst einzelne Redactionen in minder weihrauchduftenden, aber wahreren Berichten einen beklagenswerthen Mangel an Patriotismus erblicken zu müssen glauben, so wird daraus noch nichts Anderes fol-

gen, als daß jene Redactionen eine eigenthümliche Ansicht von Patriotismus und Nationalstolz haben, dem man auch in Sachen der Kunst nicht auf Kosten der Wahrheit fröhnen darf, und daß jene Reporters, seien sie in London jetzt heimisch oder dorthin aus irgend welchen Motiven der deutschen Gesellschaft gefolgt *), entweder kein Urtheil haben, oder eben=

---

*) Man dürfte wohl kaum irren, wenn man einzelne Londoner A. S.=Berichte in diese Kategorie stellt, und in diesem A. S. einen früheren Schauspieler, jetzigen Schriftsteller erkennen will, den als epischen und dramatischen Dichter jetzt die literarische Freundschaft in allen ihr zu Gebote stehenden Zeitschriften auf die Zinne des Ruhms zu erheben angelegentlichst bemüht ist. Dresden, wo A. S. kurze Zeit freundliche breite Stilübungen im Feuilleton eines gelesenen Blattes machte und wo er ein Bühnenprodukt durch Protection zur Aufführung brachte, das selbst seine Freunde als das — — langweiligste, lächerlichste und ungewandteste erkennen mußten, was seit Menschengedenken über die Bühne gegangen — Dresden, d. h. die Unbefangenen dort wissen, was sie von diesen Anpreisungen zu halten haben. Jetzt ein bedeutender, vielversprechender dramatischer Dichter (und Kritiker?), der noch vor einem halben Jahre auf der untersten Stufe der Mittelmäßigkeit, ohne Talent und ohne Gewandtheit selbst in Aeußerlichkeiten stand? Das ist doch sehr — wunderlich!

falls jener irrigen Ansicht von Patriotismus huldigen, oder aus anderen Rücksichten, welcher Art immer, zu solchem Lobe dringend sich angetrieben erachten.

Das aber steht unleugbar fest, daß wenigstens Emil Devrient der deutschen Kunst im stolzen Albion eine Anerkennung abgerungen hat, die, von den ihm persönlich gewidmeten Ehren und Auszeichnungen völlig abgesehen, glänzend auf die vaterländische Kunst zurückstrahlt, die in ihm gern und willig einen ihrer bedeutendsten Priester verehrt. Die Erreichung dieser hohen Stufe ist allerdings ihm leichter gemacht worden als vielen Anderen. Von Mutter Natur für seinen Beruf körperlich und geistig reich ausgestattet, wie selten Einer, nimmt schon die äußere Erscheinung — und wieviel diese gerade auf der Bühne zu bedeuten hat, wer wüßte das nicht! — fast unwiderstehlich für ihn ein. Eine edle Gestalt, höchst einnehmende Gesichtszüge, ein außerordentlich schönes, tief zum Herzen dringendes Organ, das mit leichter Flexibilität und echt dramatischer Beseelung alle verschiedensten Nuancen der mannigfachsten Seelenzustände und Seelenbewegungen in angemessenen der Natur abgelauschten Tönen wiederzugeben vermag; dazu nicht nur der feinste gesellige Anstand, der ja nach wechselnder Volksanschauung und Zeitsitte ein verschiedener und wohl erlernbarer ist, sondern ein angeborener Adel des ganzen Wesens und der ge-

sammten äußern Erscheinung, der den Künstler überall und immer als vollendeten Gentleman erscheinen läßt, kommt ihm für seine Bühnenwirksamkeit außerordentlich zu Statten und würde allein ihm schon in den meisten Fällen und vor der großen Mehrzahl der Zuschauer den unbedingten Sieg bei seinen Darstellungen sichern. Aber er verbindet damit noch die sichere Durchbildung eines feinen und klaren Geistes, die auf der Grundlage tüchtiger und nicht gemeiner Kenntnisse wurzelt, einen durchdringenden Verstand und eine glühende Phantasie in Auffassung der verschiedensten Charaktere, eine wohlthuende Wärme, nicht selten sogar darf man sagen, ein begeisterndes Feuer in der Darstellung, einen sehr feinen Geschmack, und endlich einen unermüdlichen Fleiß, ein bis ins kleinste Detail gehendes Studium seiner Rollen, das sich vorzugsweise auch in der oft peinlich genannten Sorgsamkeit offenbart, welche er auf den Proben wenigstens den Scenen angedeihen läßt, in welchen er selber beschäftigt ist, und die doch zur vollendeten Darstellung eines Drama ganz unerläßlich, und namentlich allen Regisseuren angelegentlichst zu empfehlen wäre. Denn das leichtsinnig-nachlässige: „es wird schon gehen!“ mit dem man nicht selten über die Mängel der Proben sich selber und die Collegen zu beruhigen weiß, ist ebenso unkünstlerisch, als häufig es die Wirkung eines Stücks vorzugsweise in ihrem Ensemble, dem Haupterforder-

niß der Darstellung, beeinträchtigt, wo nicht gänzlich zerstört.

Bei allen diesen außerordentlichen Vorzügen, denen die bis zur Höhe der Virtuosität ausgebildete Sicherheit und Gewandtheit auf den Brettern und in den kleinen, zwar äußerlichen, aber doch so wichtigen schauspielerischen Künsten als ein nothwendiges Accidens hinzutritt, ermißt man leicht die hohe Bedeutung, welche ich für die Entwickelungsgeschichte der deutschen Darstellungskunst diesem Künstler glaube beilegen zu müssen. Aber auch für die Entwickelung der Dresdner Bühne ist sein Wirken an derselben von bedeutendem Einflusse gewesen.

Die früher gegebenen Andeutungen haben darauf hingewiesen, wie in Dresden das deutsche Schauspiel immer etwas stiefmütterlich behandelt worden, woran namentlich die Vorliebe für die italienische Oper die Schuld getragen haben mag. Als das Theater zum Range eines Hoftheaters erhoben wurde, schienen endlich beide Seiten der dramatischen Produktion (oder Reproduktion) sich mehr ins Gleichgewicht setzen zu wollen: man glaubte durch verdoppelte Sorgfalt und Zärtlichkeit die bisher diesem zweiten Zöglinge zu Theil gewordene Zurücksetzung wieder gut machen zu sollen. Allein „wie lange dauert das?“ Die Errichtung einer deutschen Oper und C. M. v. Weber's glühender Eifer für dieselbe übten,

so anerkennenswerth und erfreulich an sich immerhin, bald wieder einen deprimirenden Einfluß auf das Schauspiel, zumal das Fortbestehen der italienischen Oper neben der deutschen nothwendig, selbst in rein äußerlicher Weise, der Oper das Uebergewicht über das Drama geben mußte. Bald wendeten Hof und Publikum (ist doch dieses in kleineren Residenzen nur gar zu gern der willenlose Reflector, das unwillkürliche Echo des von Oben angeschlagenen Tones!) ihre entschiedene Vorliebe wiederum der ersten zu, obwohl das recitirende Schauspiel eines Vereins sehr tüchtiger Kräfte sich rühmen durfte, und diese vom regsten Eifer beseelt waren. Daß da allmälig auch dieser nachließ, war wohl kaum zu verwundern: der Schauspieler vor Allen bedarf — ich muß die alte Wahrheit hier wiederholen — der Anerkennung, der wirklichen, ungeheuchelten Theilnahme an seinen einem Schatten gleich leicht vorüberhuschenden, fast keine Spur ihres Daseins zurücklassenden Leistungen. Das deutsche Schauspiel in Dresden war in bedauerlichem Sinken begriffen. Dies klar und scharf erkannt zu haben, ist unstreitig eins der ziemlich unerkannt gebliebenen Verdienste des jetzigen Generaldirektors v. Lüttichau, der gerade damals in seine schwierige Stellung eintrat, und eben die Abhülfe für jenen Uebelstand in der Anstellung eines Dramaturgen für das deutsche Schauspiel zu finden glaubte. Daß diese Hoffnung durch den

geistvollen, hochgebildeten Ludwig Tieck sich nicht bewähren konnte, habe ich oben schon angedeutet. Und doch wäre das wohl möglich gewesen, wenn die beiden beim Theater damals vorhandenen schroffen Gegenfüßler, der Idealist Tieck und der Praktiker Theodor Hell (Hofrath Winkler) zum gemeinsame Wirken in gegenseitiger Nachgiebigkeit sich hätten einigen können und wollen.

Aber freilich, Feuer und Wasser mischen sich nicht; ihre wechselseitige Berührung gebiert den Kampf auf Leben und Tod, und was in diesem Kampfe ihnen in den Weg tritt, zerstören sie unerbittlich! Und die hohe Kunst der modernen Chemie, trotz aller dieser specifischen und scheinbar unversöhnlichen Gegensätze der beiden soit-disants Elementarcharaktere, den einen derselben in gewissem Sinne selbst zur Erzeugung des andern zu benutzen, durch die urstoffliche Scheidung der organischen Verbindung — man gestatte diesen Ausdruck! — aus Feuer Wasser und umgekehrt durch einen ziemlich einfachen Prozeß herzustellen: diese chemische Kunst ist entweder gar nicht versucht, oder doch unrichtig angewendet worden, jedenfalls hat sie nicht verfangen wollen. Beide ihrer Stellung nach zur geistigen und künstlerischen Förderung und Hebung der jungen Dresdner Hofbühne und namentlich zur Vertretung des deutschen Elements an derselben berufenen Kräfte standen bald entschieden feindselig sich gegenüber, und wir

werden nicht umhin können, als die Hauptursache dieser Feindseligkeit bei Beiden die persönliche Eitelkeit anzusehen. Das mediokre, aber praktische, der Menge mundrechte Talent Theodor Hell's schätzte sich selber zu hoch, um dem hohen Dichtergeiste Tieck's sich unterzuordnen, und dieser wiederum war zu eitel, um die Ueberzeugung gewinnen zu können, daß er bei seinem Mangel an aller Praxis nothwendig die Ergänzung seiner selbst suchen müsse, wie sie hier sich ihm darbot. Es ist hart, das Urtheil auszusprechen, daß dem Einen die blinde Verfolgung seiner romantischen Schrullen und die einseitigste, exclusivste Realisirung derselben — dem Andern die consequente Verfolgung materieller Zwecke, bei Beiden sonach die Befriedigung persönlicher Interessen, welcher Art immer, über die Rücksicht auf die echte und sorgsame Pflege des ihnen anvertrauten Instituts ging, mag man auch bereitwillig zugestehen, daß Beide hierbei in der That, Jeder auf seine Weise für das Beste desselben zu sorgen glaubten. Nur in Einem Punkte begegneten sich Beide: in der maaßlosen Vorliebe für das Fremde; und doch auch hierin welch ein gewaltiger Unterschied!

War es bei Tieck das einseitige Vorwalten eines nebligen Romanticismus, der den klaren Blick ihm trübte und bei gründlicher Apathie gegen den Lieblingsdichter deutscher Nation, gegen Schiller, das Heil für die Bühne allein von der

Wiederbelebung des Alten in Shakespeare und Calderon ihn erwarten ließ, neben denen er denn doch wenigstens noch Göthe und Heinrich von Kleist statuirte; wollte er sonach in der That und in gutem Glauben für die Erhebung der Bühne wirken, mochte auch die Art und Weise Manchem mit Recht nicht englisch, sondern sehr spanisch vorkommen, und vergriff er nur in unglücklicher Verblendung und idealistischer Schwärmerei sich in den Mitteln dazu, während er zu eigensinnig war, durch die ihm kalt und entfremdet gegenüberstehende Praxis eines Besseren sich belehren zu lassen: so muß man leider bei Theodor Hell zu dem Schlusse gelangen, daß die höhere und edlere Anschauung von der Bühne und deren Wirksamkeit ihm gar nicht aufgegangen gewesen sei, daß er in dem praktischen Erfolge, selbst wo dieser durch die Spekulation auf die sinnliche Erregung des großen Haufens allein basirte, das einzige Ziel seines Strebens fand, unbekümmert darum, ob er auf diesem Wege die Würde der Kunst zu compromittiren, den Geschmack des Publikums zu corrumpiren und selbst die Darsteller in den Strudel der gewöhnlichsten Komödianterei allmälig hinabzuziehen Gefahr laufe. Nicht daß er gegen die Klassicität der Bühnendichter, sei das nun Schiller oder Göthe, Shakespeare oder Calderon, sich aufgelehnt hätte: dazu mangelte es ihm jedenfalls an der auch dazu unbedingt erforderlichen Energie des Geistes. Daß er sie

aber nach ihrem wahren Werthe nicht zu schätzen wußte, daß sie ihm wenigstens das Höchste nicht waren, daß ihm die Entwickelung und Förderung des Nationalbewußtseins auch auf dem Gebiete der dramatischen Dichtkunst sehr gleichgültig gewesen, das hat unstreitig seine erschreckliche Fruchtbarkeit, sein einer bessern Sache würdiger Fleiß als Uebersetzer einer Unzahl, oft nur zu werthloser transrhenanischer Bühnenprodukte bewiesen, mit denen er den praktischen Erfolg, die deutschen Bühnen in seinem eigenen Interesse damit überschwemmt zu haben, allerdings erreicht hat.

Daß um zwei derartige polarische Gegensätze bald Parteien sich bilden mußten, war natürlich, und auf welcher Seite die größere, läßt sich bei der stets der behaglichen, nirgend, wie es dem größeren und energischen Geiste so oft begegnet, anstoßenden Mittelmäßigkeit am Liebsten nachziehenden und den Erfolg des Moments als maaßgebendes Gottesurtheil betrachtenden Menge leicht ermessen. Tieck's Versuche mit Darstellung des Calderon, selbst des Shakespeare — wenn wir etwa Romeo und Julie und vielleicht Hamlet ausnehmen — hatten geringen Erfolg, mißlangen zum Theil gänzlich. Sein anspruchsvoll egoistisches Wesen verletzte häufig auch die tüchtigsten Künstler, wenn sie nicht unbedingt bewundernde Sklaven seiner Ansichten sein und mit stetem Weihrauch ihn umqualmen mochten. Hell's und seiner Freunde und An-

hänger Uebersetzungsfabrikate (und Niemand kann ihm den Ruhm des gewandtesten und glücklichsten Translateurs streitig machen) errangen Beifall, machten Glück; seine Praxis wußte überall zu helfen und geschickt die vom Gegner gegebenen Blößen zu benutzen; an der Spitze der damals weitverbreiteten und einflußreichen „Abendzeitung" hatte er sich auch eine literarische Macht gegründet: es war wohl kaum zu verwundern, daß er sehr bald das materielle Uebergewicht erlangt hatte, wozu alle durch ihn anderweitig protegirten Mittelmäßigkeiten nach Kräften wiederum beitrugen. Man muß ihm einen großen Theil der Schuld an der Denationalisirung der deutschen Bühne aufbürden, in deren Gefolge die Verdrängung der deutschen dramatischen Dichter, namentlich jüngerer Talente, und ein verderbter, nur auf äußern Sinnenreiz gerichteter Geschmack sich geltend machte, und bei welcher nothwendig auch die tüchtigeren Darsteller allmälig erschlaffen und aus Unmuth zurückschreiten mußten, da ihnen so wenig kunstwürdige Aufgaben für ihre Thätigkeit gestellt wurden.

In der That ein keineswegs erfreuliches Bild, das der Zustand des deutschen Schauspiels zu Ende der zwanziger Jahre dieses Jahrhunderts vor unsern Blicken entrollt! Die Geschichte der Dresdner Bühne, die wohl endlich einmal einen sachkundigen, liberal unterstützten und geschmackvollen Bearbeiter ver-

diente, weiß auch von diesen Zuständen Bedauerliches hinreichend zu erzählen. In diese Zeit eines unleugbaren Rückgangs des Drama fällt der Engagementsantritt Emil Devrients in Dresden, und fand er dort auch einen bedeutenden Künstlerkreis — in demselben zunächst seinen Bruder Karl, den damaligen Liebling namentlich der Dresdner Damenwelt, dann Pauli, Werdy, Burmeister, Julius, Becker, die Damen Hartwig, Schirmer, Mövius u. s. w. — so verlor doch Dresden bald eine Unzahl derselben, denen die Verhältnisse selbst nicht mehr zusagten, und die Uebrigen standen großentheils in einem so schroff oppositionellen Verhältnisse zu Tieck, daß von einem erfreulichen und fruchtbaren Bühnenwirken wenig die Rede sein konnte. Eine so frische und begeisterungerfüllte Kraft, ein so bedeutendes Talent wie Emil Devrient mußte ohne Frage einen neuen Impuls in diesen Kreis tragen, und da er sehr bald einen nachhaltigeren Einfluß, nicht nur auf das Publikum zu gewinnen wußte, gleichzeitig aber sehr wohl erkannte, daß hauptsächlich durch bedeutendere Partien ebensowohl seinem Künstlerdrange als seiner Anziehungskraft gedient werden könne, so war es natürlich, daß er allen jenen mittelbaren und unmittelbaren Einfluß aufbot, um das sehr tief gesunkene Repertoir, das wirklich großentheils von Uebersetzungen oder gleich werthlosen deutschen Originalstücken sich kümmerlich

nährte, zu heben und durch neue oder neu angeregte Vorführung klassischer, oder besserer Stücke jüngerer deutscher Dichter zu erfrischen und zu beleben. Schiller, Göthe, Lessing, Shakespeare u. s. w. schritten allgemach wieder öfter über die Bühne und bildeten nach und nach wieder den festen Stamm des Repertoirs; Gutzkow's und Laube's Dramen, anderer zu geschweigen, die damals begannen auf der deutschen Bühne Terrain zu gewinnen, wurden in Dresden vorzugsweise durch Emil Devrient eingeführt und — gehalten, und so hat dieser Künstler in Wahrheit einen bedeutenden Einfluß auf die Besserung des Repertoirs, auf die Wiederbelebung der Lust und Liebe seiner Collegen zur Sache, auf die Paralysirung Tieck'scher Einseitigkeit und mittelbar auch Hell'scher Nüchternheit (doch in geringerem Grade, da er die dankbaren Rollen transrhenanischer Produkte nur gar zu gern auch zum eigenen Glänzen benutzte), auf die Wahrung eines geschlossenen Künstlerkreises und die Durchführung eines erfreulichen Ensemble ausgeübt, wenn auch nicht in dem hohen Maße, als ihm dies bei minderer Vorliebe für seine Virtuosität, bei geringerem Egoismus und bei mehr gezügelter Beifallssucht unstreitig möglich gewesen wäre.

War seine Verwendung in der ersten Zeit seines Dresdner Engagements schwerlich eine befriedigende zu nennen — ein Umstand, der dort sich häufig auch bei anderen Mitglie-

dern ereignet und nicht gerade von umsichtigster Verwendung der vorhandenen Kräfte durch die Regie zeugt —, so wußte er diesem Uebelstande doch sehr bald zu begegnen, zumal als sein Bruder Karl ihm nach kurzer Zeit das Feld in Dresden räumte und er dessen Hinterlassenschaft an Gunst und Beifall ab intestato antrat. Ob neben den Familienverhältnissen (der allerdings schon mehrere Jahre früher erfolgten Trennung Karl's von seiner Gattin, der berühmten Schröder-Devrient) und manchen Häkeleien mit der Direktion, nicht auch Emil zu jenem Abgange mitgewirkt, um einer Rivalität los zu werden, die ihrer genialeren Grundlage halber ihm doch lästig werden konnte, muß dahingestellt bleiben. Man hat das vielfach behaupten hören, und erwägt man, daß seine schauspielerische Eitelkeit und seine Prätensionen zumeist es waren, welche ein Decennium später seinen Bruder Eduard zur Niederlegung der obwohl nur kurze Zeit, doch in ehrenvollster Weise geführten Oberregie veranlaßten, so muß allerdings jene Annahme an Glaubwürdigkeit gewinnen, wenn man überdies den Umstand berücksichtigt, daß es großentheils seiner Einwirkung von allen denen, welche den Verhältnissen näher stehen, zugeschrieben wird, daß selten oder nie auf der Dresdner Hofbühne ein Gast von nur einiger Bedeutung im Rollenfache Emil Devrient's zum Auftreten gelangt, während es doch deren ohne Zweifel giebt (man er-

innere sich an Hendrichs, Dessoir, Ludw. Löwe, Dawison), sondern daß man da meist nur sehr untergeordnete Größen zu sehen bekommt, welche der hohen Bedeutung Devrient's nur um so mehr zur Folie dienen müssen; daß der Künstler factisch wenigstens ein Monopol in Auswahl der Rollen besitzt, in deren Besitzergreifung und Besitzerhaltung er sehr eifersüchtig zu sein scheint, ohne Rücksicht selbst auf die unaufhaltsam fortschreitenden Jahre, so schonend die Zeit in der That an ihm vorübergegangen und so trefflich er etwaige kleine äußere Mängel durch die dem Darsteller so nothwendige Toilettenkunst zu verdecken weiß; daß endlich er auch sehr merklich auf den lauten Beifall der Menge spekulirt, und wo dieser einmal nicht in erwartetem Grade sich vernehmen läßt, selbst zu verwerflichem Forciren seiner Mittel, unbekümmert um die Charaktereinheit der Rolle, seine Zuflucht nimmt, ja seine Unzufriedenheit über solche Lauheit sehr merklich auf der Bühne an den Tag legt; und andrerseits ein merkwürdig treues Gedächtniß für die Zahl der etwa bei einem Gastspiele ihm zu Theil gewordenen Hervorrufe bekundet, während er, der vielerfahrene Künstler, doch zweifelsohne sehr wohl weiß, was in vielen Fällen von derartigen lärmenden Ovationen zu halten, und am ehesten mit dem Dichterworte sich trösten könnte: „Wer den Besten seiner Zeit genug gethan, der hat gelebt für alle Zeiten!“

Emil Devrient's gesammte persönliche und künstlerische Individualität weiset zunächst auf das Romantische im weitesten Sinne des Worts als sein eigentliches Feld hin, und darüber hinaus bleibt, trotz der lobenswerthesten Anstrengung für objectives Schaffen, stets ein allerdings nur dem feinern Beobachter merkbarer Bruch zwischen der Rolle und der Verkörperung derselben. Die Darstellung antik klassischer Partien, wie z. B. des Coriolan, des Marcus Antonius (in Shakespeare's gleichnamigen Tragödien), beweiset das am deutlichsten; denn ungeachtet aller Trefflichkeit dieser Leistungen tragen sie doch ein modernes Heldenelement in sich, das ihrer Grundanschauung nicht vollkommen entspricht. Die Weichheit seines Organs, die etwas Romanzenartiges hat, steht ihm schon dabei hindernd im Wege; denn so bedeutender Kraftentwickelung der Künstler es auch nach und nach fähig gemacht hat und so sicher er dessen Verwendung zu berechnen versteht, so fehlt doch für den höchsten tragischen Ausdruck die ausdauernde Energie, er sieht sich zur Uebertreibung unwillkürlich gedrängt, der Ton verliert an Klang und Fülle und verwandelt sich in einen gequetschten Nasalton, der die tragische Wirkung leicht zerstören kann. Die ideal poetischen Charaktere sagen seiner Subjectivität am meisten zu; die thatlosen oder auch die thatlustigen, begeisterungsvollen Schwärmer gelingen ihm vortrefflich: Hamlet, Tasso, Eg-

mont, Posa — wenn er diesen auch häufig nach P. A. Wolf's Vorgange zu rhetorisch und deklamatorisch hält —, selbst in gewisser Rücksicht Graf Leicester (Maria Stuart), Graf Appiani (Emilia Galotti), Schiller (Karlsschüler), Bürger (Ein deutsches Dichterleben) u. A. m. sprechen dafür. Allerdings läßt er sich hier bisweilen zu einer, obwohl an sich schönen (denn er ist Meister darin), aber doch unangemessenen und ein Uebergewicht der Reflexion über die Empfindung andeutenden Declamation, noch leichter indeß, verleitet durch sein wunderbar schönes Organ, zu einem äußerlichen Spielen mit schönen Tönen verleiten, das sehr nahe an Absichtlichkeit streift und die einheitliche Durchführung der Rolle, selbst wenn sie überwiegend elegischer Natur, um äußerer Klangwirkung einzelner Momente willen beeinträchtigt. Indeß ist diese Manier — man muß sie so nennen —, die natürlich vorzugsweise bei längeren Reden vorkommt, als auf sinnlicher Schönheit ruhend, bei weitem eher zu ertragen, als der häufig auch in solchen Partien als Gegensatz angewendete forcirte Ausdruck der höchsten Aufreizung, bei welchem der natürliche Adel, die Klarheit und Klangfülle des Organs gänzlich aufgeopfert wird. Leicht begegnet es auch dem Künstler bei derartig idealen Charakteren, daß er momentan wenigstens, eben weil er sich gänzlich in den poetischen Romanticismus versenkt, ihnen nicht, den Dichter ergänzend, zu

concreter Individualität verhilft, sondern sie zu gewissermaßen unpersönlichen Gestalten verflüchtigt, während er indeß bald selber diesen Widerspruch gegen die Aufgabe dramatischer Verkörperung inne zu werden pflegt, und dann aus der an sich so schönen vollen Unmittelbarkeit der Darstellung in Rede und Plastik plötzlich wieder, namentlich bei raschem, kurzem und schlagendem Dialog, in jene reflektirte Absichtlichkeit übergeht, welche zwar durch das sorgsamste Studium den Schein der Natürlichkeit angenommen hat, dennoch aber dem feineren Beobachter gerade im Gegensatz als ein Produkt des berechnenden Verstandes erscheinen muß, dessen Thätigkeit, obwohl natürlich unbedingt nothwendig, man doch bei dem Kunstg e n u s s e nicht mehr vorwaltend bemerken darf.

Durch unablässigen Fleiß hat es der Künstler auch in der höheren Tragödie, soweit nicht, wie schon bemerkt, sein leicht ermattendes Organ ihm Schwierigkeiten bereitet, zu einer hohen Meisterschaft gebracht, obwohl seine Individualität zunächst für Darstellung des Ruhigen und Gemessenen, weniger der höchsten Spitzen der Leidenschaft, tobender Wuth, Rache und Verzweiflung sich eignet, weshalb denn über die Ansicht derer wohl ein Zweifel gestattet ist, welche meinen, daß er mit Glück und Erfolg in das Fach leidenschaftlicher Charakterdarsteller werde übergehen können, wenn man einen Gegenbeweis auch nicht, wie es in der That versucht worden,

aus seiner früheren, in den letzten Akten gänzlich verunglückten und verzerrten Darstellung des Shakespeare'schen Richard II. hernehmen darf. Der Wunsch indeß, nunmehr das Fach der ersten Liebhaber und jugendlichen Helden allmälig aufzugeben und den Uebergang ins Charakterfach zu gewinnen, wird wohl nun in Emil Devrient selbst immer lebhafter, da er bei aller Eigenliebe, die man dem Künstler nachsichtig zu Gute hält, sich doch selbst sagen muß, daß die Jugendfrische wie der Erscheinung so des Organs allmälig mehr und mehr geschwunden sei, was auch sein Zurückziehen von der Darstellung jugendlicher Liebhaber (Max Piccolomini, Romeo, Don Carlos, Ferdinand von Walther u. s. w.) beweist, in denen er früher so ausgezeichnet war, und von dem wir noch so manchen schönen Nachklang z. B. in seinem „Erbprinzen von Baireuth" (Zopf und Schwerdt), wenn auch in anderen Genre, finden. War doch auch dem Vernehmen nach, die Absicht in ein anderes Fach überzugehen, verbunden freilich wohl mit der Verstimmung darüber, daß er jetzt in Dresden nicht die gebührende Anerkennung (!) finde, der nächste Grund, aus welchem er vor Kurzem einen zweijährigen Urlaub oder Lösung seines Contrakts begehrte, als ob es lediglich (Frau Bayer-Bürck hatte ja letzteres auch gefordert) in der Willkür der Künstler läge, wie lange sie eben durch contraktliche Verpflichtungen sich gebunden er-

achten wollen! Willkür und Laune spielen allerdings eine gar große Rolle in dem Verhältnisse wirklich bedeutender, oder doch vom Publikum dafür anerkannter Künstler zu den Theaterdirectoren, weil letzteren gemeinhin der Muth und die Energie (den Hoftheaterintendanten häufig auch die Möglichkeit, wegen der mancherlei Einflüsse und Verbindungen von oben oder von unten her!) mangelt, mit der vollen Strenge der Gesetze derartig unwürdigem Gebahren entgegenzutreten und den Bühnenmitgliedern kräftigst zu zeigen, daß sie nicht nur Rechte, sondern mit diesen auch Pflichten überkommen haben, denen sie sich nicht willkürlich entziehen dürfen. Wenn Emil Devrient in Dresden über Mangel an Anerkennung klagt, so ist das geradehin undankbar gegen ein Publikum, das ihn eine Reihe von Jahren hindurch vergöttert hat und heute noch stets als seinen ersten Künstler preiset, dadurch aber und durch unbillige Vergleichung nicht selten ungerecht gegen jüngere Talente wird, mag auch diese Anerkennung nicht jedesmal in donnerndem Applause nach jedem Abgange und so und so oftmaligem Hervorrufen sich kundgeben. Auch an anderen Orten würden, wäre er dort zwanzig Jahre engagirt, diese lauten Beifallssalven allmälig sich verringern, und der Künstler wird doch auch schwerlich selbst in Abrede stellen wollen, daß, legt man den höchsten, zweifelsohne von ihm selbst beanspruchten Maaßstab an seine

Leistungen, manche derselben entweder überhaupt oder doch zu Zeiten auf Grund minder günstiger Stimmung oder anderer Einflüsse nicht so vortrefflich ausfallen, als andere. Allerdings scheint diese Selbstsucht, der es vorzugsweise um den Beifall für die eigne Person zu thun ist, bei unserm Künstler leider, in bedauerlichem Wachsthum begriffen und in umgekehrtem Verhältnisse mit der allmäligen Verminderung seiner physischen Kräfte, die er nicht selten durch Ueberanstrengung zu verdecken sucht, gleichen Schritt zu halten. Nur daraus läßt es sich erklären, daß durch seinen Einfluß ganz werthlose (z. B. „Schach und matt") und seiner selbst unwürdige Stücke, wie etwa „Bajazzo und seine Familie", auf die Bühne gekommen sind, weil sie eine seiner Meinung nach dankbare und glänzende, wenn auch aller Poesie bare Rolle enthalten, und also zu Zugstücken für seine Gastspielreisen trefflich geeignet erscheinen, als ob die Dresdner Hofbühne dazu gut genug wäre, für diesen rein persönlichen Zweck Zeit und Kräfte nutzlos zu opfern. Nur daraus läßt es sich, sage ich, erklären, daß der Künstler bei seinen Gastspielen unermüdet in kürzester Frist die anstrengendsten Partien hintereinander spielt, und dagegen in Dresden, dessen Bühne seine Kraft vorzugsweise zu widmen er sich verpflichtet erachten sollte, häufig die Ruhe zu suchen scheint, die ein langer Urlaub leicht ihm gewähren könnte, wenigstens sehr

oft die Aufführung größerer Stücke, wie man sich unverhohlen erzählt, hinausgeschoben hat, weil sie ihn zu sehr anstrengten. Ist er doch bisher niemals zu bewegen gewesen, den „Faust" zu spielen — beiläufig: ich glaube kaum, daß selbst er eine vollendete Verkörperung dieser schwierigsten dramatischen Gestalt werde liefern können —, jetzt in London aber hat er ihn gespielt! Sieht er etwa darin schon den Uebergang in ein anderes Fach, so darf er sicher überzeugt sein, man werde einen derartigen Uebergang, der ihm allmälig den Zugang zum Wallenstein, zum Tell und ähnlichen Charakteren, neben denen er immer noch durch Natur und Kunst wunderbar begünstigt, Rollen wie Uriel Akosta, Monaldeschi u. dergl. m. mit außerordentlichem Erfolge spielen kann, bahnen würde — er kann überzeugt sein, daß man einen derartigen Uebergang auch in Dresden mit regstem Interesse verfolgen würde, ohne daß es dazu einer zweijährigen Zurückgezogenheit von dieser Bühne bedürfte. Diese so wenig, als die geforderte Entlassung soll ihm bewilligt, dagegen aber eine in jeder Beziehung bevorzugte Stellung (man spricht von 3000 Thlrn. Gage, 10 Thlrn. Spielhonorar, sechs Monaten Urlaub, 1000 Thlrn. Pension), die man ihm ohne Zweifel von Herzen gönnen wird, geboten worden sein, die dann in der That wohl einer dankbaren Berücksichtigung seinerseits werth wäre. Dresden würde unbedingt durch seinen Abgang

einen wohl auf lange Zeit hinaus unersetzlichen Verlust erleiden. Denn mag man auch nicht blind enthusiastisch, wie so viele seiner Verehrer und Verehrerinnen, jede seiner Rollen für ein unübertreffliches Meisterstück ansehen, mag man zugestehen, daß er allerdings von einer kleinen Anzahl deutscher Schauspieler (ich habe deren schon oben namhaft gemacht) in einzelnen Partien oder in Einzelheiten seiner Partien in der That übertroffen werde: so ist doch keiner jetzt vorhanden, der neben künstlerischer Ebenbürtigkeit auch zugleich so unendlich viele persönliche Vorzüge in die Wagschale werfen könnte; und wenn z. B. Karl Devrient, namentlich aber in neuester Zeit Dawison, soweit dieser in sein Fach eingreift, ihn an Genialität unbedingt übertreffen, so mangelt Beiden doch das schöne Ebenmaaß, die echte Noblesse, der unnachahmliche Adel in Erscheinung, Geberdung und Sprache, der unserm Künstler gewissermaßen angeboren, ihm über so manchen kleinen Stein des Anstoßes glücklich hinweghilft, weil er jeden Zuschauer unwiderstehlich besticht und für ihn gewinnt.

Das ist's denn auch vorzugsweise, was seinen Partien im Schauspiel und im höheren Conversationsstück eine echt poetische Weihe verleihet und selbst ziemlich prosaische und hausbackene Figuren mit einem Adel, einem Schimmer und poetischen Duft umkleidet, der den unbefangenen, naiven Zu-

schauer leicht blenden und verleiten kann, den Stücken selbst und ihren Charakteren die Eindringlichkeit und tiefe Wirkung zuzuschreiben, welche sie zumeist nur der trefflichen Darstellung verdanken. Ich will in dieser Beziehung nur an die Stücke der ebenso schreibseligen und tantièmedurstigen als bühnengewandten und Publikumkennenden Frau Birch-Pfeiffer erinnern — statt aller Andern weise ich nur auf die Partien des Malers Reinhard (Dorf und Stadt), des Pfarrherrn, des Richelieu (Ein Ring), selbst des Coelestin (Im Walde), Henry St. John (Marquise von Villette) hin —, die einen sehr großen Theil ihres Erfolges bei dem im Allgemeinen etwas klassisch verwöhnten Dresdner Publikum dem trefflichen Spiele Emil Devrient's, im Vereine allerdings mit den anderen hervorragenden Kräften der Bühne verdanken, wie ich sie theils schon zu charakterisiren versucht habe, theils noch zu charakterisiren suchen werde. Das höhere Conversationsstück bietet unserm Künstler vorzugsweise ein dankbares Feld für seine Thätigkeit, und er hat z. B. für den Bolingbroke (Glas Wasser) einen geradehin unübertrefflichen Typus geschaffen. Hier ist er ganz in seiner Sphäre und wir müssen ihn hoch über Seydelmann stellen, der den Charakter freilich von einer ganz andern Grundanschauung erfaßte. Daß er die scharfen Pointen in der Partie des Don Cäsar (Donna Diana) in ähnlicher Weise

wie in der obengenannten Partie heraushebt, giebt ihr eine sehr interessante und pikante Färbung, allein er mildert diese nicht hinreichend (wie es P. A. Wolff that), indem er in den leidenschaftlichen Stellen statt der tieferen, aus dem Herzen strömenden Wahrheit, jene schon oben erwähnte Manier setzt, die den Charakter nur zu leicht aus dem Gleichgewichte bringt. Im feinern Lustspiele, obwohl ihm der sprudelnde Humor abgeht, ist er dennoch eben der Feinheit seiner Darstellung wie der Natürlichkeit seiner Auffassung halber sehr glücklich. Die Stücke der Prinzessin Amalie von Sachsen verdanken ihm zunächst, und ihrer Zeit der Bauer, vornämlich ihre Einführung auf der vaterländischen Bühne, und was er für so manche der jüngeren dramatischen Dichter — Gutzkow, Laube namentlich — gewirkt hat, ist schon von mir angedeutet worden. Sein Molière (Urbild des Tartuffe), Shakespeare (Gaukeleien der Liebe), Garrick (Doctor Robin), Robert (Memoiren des Teufels), sein Arthur Durwood (Ein Arzt), Baron Ringelstern (Bürgerlich und romantisch), Professor Lambert (Hochzeitsreise), Wilhelm Zorn (Einer muß heirathen), sein Hauptmann Linden (Quälgeister), Petruchio (Widerspenstige), Antipholus von Syrakus (Komödie der Irrungen), Karl Ruhthal (Häusliche Wirren) u. s. w. — alle diese Partien, deren Verzeichniß noch sehr leicht sich vermehren ließe, käme es mir überhaupt bei diesen Darstellungen

auf Vollständigkeit des Repertoirs der Einzelnen an, zeugen von seinem reichen Talente und seiner trefflichen Durchbildung. Erlangen doch selbst rein äußerlich schauspielerische Kunststückchenpartien, z. B. Richard Wanderer, durch den Geist und die Noblesse seiner Darstellung eine momentane Bedeutung, die weit über ihre ursprüngliche Richtigkeit hinausgeht, und in der That jedem Andern, der sie nach ihm spielt, den Erfolg in Frage stellt. In Summa: Emil Devrient ist durch außerordentlich reiche Naturbegabung, durch unablässiges, sorgsamstes Studium, durch seine Bildung und glückliche Lebensstellung einer der bedeutendsten Künstler, die die deutsche Bühne zieren und geziert haben, und es wird lediglich von ihm abhangen, den reichen Kranz seines Künstlerruhms unentblättert auf die Nachwelt zu bringen, insofern er noch rechtzeitig den Wendepunkt in seiner Stellung erkennt und die Subjectivität mit ihren Schwächen vor dem sicheren und klaren Kunstbewußtsein, dem Bewußtsein seiner durch seine hohe Begabung doppelt ihm auferlegten Pflichten gegen die Kunst, in den Hintergrund treten läßt. Diese tiefe Ueberzeugung von der Bedeutsamkeit Emil Devrient's möge denn auch dieser ausführlicheren Betrachtung seiner Leistungen und seiner Stellung zur Entschuldigung gereichen.

Herr Eduard Devrient,

der mittlere der drei berühmten Brüder, theilte mit ihnen das Geschick, die Abneigung der Eltern gegen die theatralische Laufbahn überwinden zu müssen, in welcher sie doch alle drei eine so bedeutende Stufe zu erreichen prädestinirt waren, und war der erste unter ihnen, der seine Carrière mit erfreulichem Erfolge begann. In seinem achtzehnten Jahre (1819) betrat er in Gluck's Alceste und im Don Juan (als Masetto) die Bühne und ward beim Berliner Hoftheater angestellt, dem er ein Vierteljahrhundert angehörte, bis er im Jahre 1844 als Oberregisseur nach Dresden berufen ward, wo er als Schauspieler, zum Theil auch wohl als dramaturgischer Beirath, da er die Oberregie nach kurzer Verwaltung in Folge von mancherlei Unannehmlichkeiten, namentlich wie man stets behauptet hat, mit seinem Bruder Emil, niederlegte, noch heute thätig ist.

Ursprünglich hatte er sich, mit einer sehr angenehmen und ausgiebigen Baritonstimme begabt, zum dramatischen Sänger, auch durch tüchtige musikalische Studien unter dem alten Zelter, ausgebildet, und mag als solcher vorzugsweise dem verstorbenen Schelble in Frankfurt a. M., dessen Bekanntschaft er einige Jahre nach Beginn seiner Bühnenthätigkeit machte, den Erfolg seiner Leistungen zu verdanken haben. An genialer und überhaupt künstlerischer Naturbega-

bung steht er unbedingt seinen Brüdern nach. Allein durch ein außerordentlich fleißiges, vielseitiges und gründliches Studium hat er diesen Mangel mit Glück und Erfolg zu ersetzen gewußt, und an gründlicher wissenschaftlicher Bildung, an gediegener Kenntniß, nicht nur in seinem Berufe, mit der er für diesen zugleich eine reiche und gewandte Praxis verbindet, übertrifft er sie Beide, wie es denn überhaupt nur sehr, sehr Wenige — ich gestehe, ich wüßte augenblicklich keinen — unter seinen gesammten Collegen in Deutschland und darüber hinaus geben wird, die in dieser Rücksicht ihm sich gleichzustellen wagen dürften. Er ist eins der außerordentlich seltenen Beispiele, daß ein tüchtiger praktischer Bühnenkünstler zugleich ein gründlicher, wissenschaftlicher und eleganter Schriftsteller sein könne. Seine „Geschichte der deutschen Schauspielkunst" darf in ihrer Art klassischen Werth beanspruchen; seine „Briefe aus Paris" zeigen den feinen, vielseitig gebildeten Beobachter, seine Schrift „über Theaterschule" und die Reformschrift über „das Nationaltheater des neuen Deutschlands" bekunden den für seinen Beruf und dessen Würde hoch begeisterten Künstler, wenn auch die letztere, obwohl reich an trefflichen Ideen, doch an einem gar zu hoch geschraubten, bei einem so gewiegten Praktiker wie der Verfasser fast unerklärlichen Idealismus krankt, der den praktischen Boden ziemlich unter den Füßen verliert, sonach für ihren nächsten

Zweck von nur untergeordneter Bedeutung ist, und sehr lebhaft, obzwar ohne jede radikale Verschrobenheit, an Richard Wagner's ähnliche Reformschriften gemahnt.

Ed. Devrient hatte sich, wie schon erwähnt, ursprünglich zum dramatischen Sänger ausgebildet, ohne indeß dabei das schauspielerische Element zu vernachlässigen, da einem so denkenden Künstler nicht verborgen bleiben konnte, daß eben die Ausbildung nach beiden Seiten hin für den Opernsänger, wie schwierig sie immer sein möge, unerläßlich bleibe. Seine Stimme war niemals außerordentlich und wurde bisweilen durch eine gewisse Manier durch die Zähne zu singen, in ihrem freien Klange beeinträchtigt. Davon aber abgesehen war er ein trefflich geschulter Sänger und wußte besonders durch einen reich und fein nuancirten, edeln Vortrag zu gewinnen. (Ich entsinne mich in der That nicht, jemals einen besseren Templer [in Marschner's Oper] gehört zu haben.) Andererseits war der Sultan (Belagerung von Korinth) eine bedeutende Leistung, wie ihm denn die Rossinische Musik sehr geläufig war, was er auch als Figaro (Barbier) bewies. Daneben aber errang sich sein Cinna (Vestalin), Orest (Iphigenia) und wiederum der Figaro (Figaro's Hochzeit) mit Recht verdiente Anerkennung. Den Mangel an genialer Gestaltungskraft scheint er von je an durch eine reiche Vielseitigkeit zu ersetzen gewollt zu haben. Allein von so

fleißigen und umfassenden Studien das zeugt, so ehrenwerth ein solches Streben an sich und so erwünscht für kleinere Bühnen eine proteusartige Vielgestaltigkeit sein mag, so ist sie für den Künstler selbst wenigstens insoweit gefährlich, als sie leicht über die Grenzen seines Talents ihn täuscht und Anlaß zu der unseligen Rollensucht wird, die eben Alles spielen will und Alles spielen zu können meint, und neben Unbilligkeit und Rücksichtslosigkeit gegen die Collegen auch zum krassesten Egoismus führt. Von dieser Rollensucht ist denn auch Ed. Devrient weder in früherer noch späterer Zeit freizusprechen gewesen, und erst in den letzten Jahren, wo theils andauerndere Kränklichkeit, theils die vorwaltende Beschäftigung mit literarischen Arbeiten seine praktische Bühnenthätigkeit mehr in den Hintergrund drängte, ist jener Fehler nicht mehr zu bemerken gewesen, vielleicht eher in das Gegentheil, eine Art von Ueberdruß umgeschlagen, wenn auch der Künstler von einem viel zu feinen und regen Pflichtgefühl beseelt ist, um sich irgend welche Vernachlässigung zu Schulden kommen zu lassen.

Es war, irre ich nicht, im Jahre 1834, als unser Künstler in Folge einer nicht hinlänglich beachteten Heiserkeit von einer hartnäckigen Halsentzündung befallen wurde, die ihm am Ende seine Stimme kostete, und sein sonst freies Organ zu jenem scharf gepreßten Kehlton herabdrückte, der vollkom-

men habituell bei ihm geworden ist und, ohne unangenehm zu sein, ihn doch der Fähigkeit beraubte, im recitirenden Schauspiel, dem er sich nothgedrungen nun gänzlich widmete, demjenigen jüngeren Fache sich zuzuwenden, das er wohl zunächst gern kultivirt hätte. Für wirklich heroische Charaktere paßte er schon damals durchaus nicht. Schon das dünne Organ stand ihm in Wege, noch mehr aber jener Mangel an innerer Begeisterung, der sich in allen seinen Rollen bemerklich macht und der wohl weniger in ihm liegt, als in der Unfähigkeit, den adäquaten äußern Ausdruck dafür in der Darstellung zu finden. Die Gefühlsseite scheint am wenigsten bei ihm ausgebildet, darum fehlt auch seinen gemüthlichen Rollen, z. B. dem Siegel (Vetter), trotz aller Trefflichkeit das wirklich Ergreifende. Aristokratischer Natur räumt er wohl dem Gefühl und dessen Aeußerung gerade nur so viel Recht ein, als sich mit dem conventionellen Anstand verträgt, bei welchem bekanntlich jede tiefere Gemüthsbewegung für — unanständig gehalten wird (ich rede von dem Schauspieler, nicht von dem Menschen), und wo dieses Maaß ausreicht, da werden auch seine Darstellungen genügen, ohne als solche eben ausgezeichnet zu sein. Hat er beim allmäligen Uebergange in das ältere Charakterfach diesen Mangel an wirklichem Gefühl mehr auszugleichen gestrebt und ist daher jetzt sein Nathan z. B. und sein Bruder Lorenzo (Ro-

meo und Julia), sein Doktor Löwe (Oheim), Havelin (Fabrikant) und Justizrath Waller (Raupach's Geschwister), von diesem Gesichtspunkt aus betrachtet, weit besser geworden als früher, führt er den de Silva (Uriel Akosta), Hofrath Reinhold (Hagestolzen), den Oranien (Egmont) und ähnliche Rollen vortrefflich vor, so hat er sich doch auch da mit Anstrengung vor dem Verfallen in eine hohle pathetische Deklamation zu hüten, welche die Gefühlsäußerungen als Phrasen und somit als unglaublich für den Zuschauer erscheinen läßt. Von diesem schauspielerischen Pathos gaben früher sein Posa, sein Hamlet, sein Camoëns, sein Richard II. u. s. w. sehr klare Beläge, und gegen die bekannten Schauspielerregeln des dänischen Prinzen verstieß er nicht selten in auffälliger Weise, nach der bekannten Redensart: „Richtet euch nach meinen Worten, aber nicht nach meinen Thaten." Dagegen sind sein Minister Winegg (Valentine), auch sein Polonius (Hamlet), der alte Ludwig XIV. (Marquise von Villette), andererseits sein Menenius Agrippa (Coriolan) und selbst sein Enobarbus (Antonius und Kleopatra), nicht minder sein Marinelli (Emilia Galotti), Perin (Donna Diana) und Montecatino (Tasso), sodann sein Gellert (Gottsched und Gellert) und Rabener (Die Volksadvokaten) als kleinere Genrebilder, sein Junker Christoph von Bleichenwang (Was ihr wollt) und der dazu gehörige Jun-

fer Andreas (Gaukeleien der Liebe), sein Antipholus von Ephesus (Komödie der Irrungen, wo die beiden Devrient durch Maske, ähnlichen Sprachton und Haltung das Zwillingspaar aufs Täuschendste zur Anschauung bringen) u. a. m. sehr treffliche Partien, weil sie entweder, mehr oder weniger allerdings, seiner Individualität zusagen, oder ihm die gebieterische Nothwendigkeit auferlegen, aus dieser ganz herauszugehen (wozu er allerdings nur schwer sich zu entschließen scheint) und selbst seinen Sprachton wesentlich zu modificiren. Dadurch namentlich erhebt sich auch seine Darstellung des Mephistopheles, und vor Allen des Narren im Lear zu einer eigenthümlichen Vortrefflichkeit, während er in der kleinen an sich sehr werthlosen pièce à tiroir von Maltitz, als Robert („Leibrente“) eine Vielgestaltigkeit entwickelt, die als schauspielerisches Meisterstück angesehen werden darf und, natürlich in modificirter Uebertragung, dem Gesammtkreise seiner Darstellungen lebhaft zu wünschen wäre. Daß er dies in höherem Grade, als er auf der Bühne gewöhnlich zeigt, vermöge, beweisen auch seine mehrfach wiederholten dramatischen Vorlesungen, in denen es ihm, mag er immer an Tieck und Holtei nicht hinanreichen, sehr wohl möglich wird, Organ und Charakterdarlegung in reichem Wechsel zu modificiren, wenn der Mangel an umfänglicher

Modulationsfähigkeit des ersten auch unleugbar dabei einige Monotonie erzeugt.

Was Ed. Devrient an Genialität abgeht, hat er neben außerordentlichstem Fleiße durch scharfe Reflexion und kritischen Verstand zu ersetzen getrachtet; ist doch seine ganze Richtung, wie ich schon angedeutet, eine überwiegend reflectirende, das Gefühl, selbst wo es einmal auszubrechen Lust verspürt, fast gewaltsam zurückdrängende. Diese reflectirende Anlage bekundet sich denn auch deutlich in der durchaus richtigen Auffassung seiner Partien, und, wo eine verschiedene Auffassung möglich, in dem tactvoll sicheren Ergreifen derjenigen, welche in des Künstlers Subjectivität den besten Anknüpfungspunkt findet — in der Consequenz der charakteristischen Durchführung und in der bis ins kleinste Detail genauen und sorgfältig studirten Verwendung aller dazu dienenden äußeren Hülfsmittel in Maske, Haltung, Bewegung und Mimik im engern Sinne. Dieses zu starke, man darf wohl sagen absichtliche Vorwaltenlassen künstlerischer Besonnenheit, so lobenswerth an sich diese Tugend ist, die wenigstens vor dem widrigen Komödiantenwesen eitler, sogenannt genialer Naturen sicher bewahrt, beeinträchtigt freilich den freien Erguß der künstlerischen Persönlichkeit und zugleich durch ihre Absichtlichkeit die Unmittelbarkeit des geistigen

Rapports zwischen Darsteller und Publikum, weshalb denn auch Ed. Devrient nothwendig bei weitem mehr die gebildeten Kunstfreunde als die große Masse interessirt und befriedigt, die für den künstlerischen Sinn als solchen keinen rechten Maaßstab in sich selber trägt. Von diesem aber zeugt neben seinem ganzen Wirken und Streben äußerlich auch die bereitwillige Uebernahme kleiner Partien, z. B. des Kammerdieners (Kabale und Liebe), des Raoul (Jungfrau von Orleans), selbst einer Chorpartie im „schwarzen Domino," um durch seine Mitwirkung (er war damals Oberregisseur) die Herren Opernsänger gewissermaßen moralisch zu nöthigen, auch ihre für den Chor der Freunde des Grafen Julian nothwendige Mitwirkung nicht aus unkünstlerischer Eitelkeit zu verweigern. Ehrt die Uebernahme derartiger kleiner Partien natürlich auch den Künstler als solchen namentlich in klassischen Stücken und sollte man eigentlich darauf gar kein besonderes Gewicht legen dürfen, so muß dies doch geschehen, da Viele unserer sogenannten Künstler von dieser Pietät nichts wissen wollen und den Werth einer Rolle, sonach ihren eigenen nicht minder, nur nach der Bogenzahl und der gemeinhin so geheißenen Dankbarkeit derselben, brillanten Abgängen, Applausstellen u. s. w. bemessen. Bei der hohen Ansicht von der Kunst und den Künstlerpflichten mußte es um so mehr befremden, daß man oft Gelegenheit hatte, bei Ed. Devrient

eine Gedächtnißunsicherheit wahrzunehmen, die in grellem Widerspruch mit der ersten Forderung an den Schauspieler stand, seine Rolle fest zu memoriren, und es wird in der That kein anderer Ausweg übrig bleiben, als eine durch Kränklichkeit erzeugte momentane Gedächtnißschwäche anzunehmen. Aber freilich mußte dieser Uebelstand, der nicht selten bei öfter schon dargestellten Rollen vorkam, neuerdings sich übrigens wesentlich verloren hat, eine etwa tiefer gefühlte Darstellung wesentlich beeinträchtigen und den poetischen Hauch, den der Künstler den Partien zu geben strebte, um so mehr verwehen, als er überhaupt Poesie in reichem Maaße nicht besitzt, wofür unter Andern auch seine sonst ganz ehrenwerthen und praktischen, aber sehr prosaischen und von geringer Selbstständigkeit zeugenden Theaterstücke den Beweis liefern.

Die Mehrzahl der oben angeführten, zum Theil scharf contrastirenden Partien bekundet, daß Ed. Devrient sich namentlich im Laufe der letzten Jahre ausschließlich fast dem feinen Charakterfache zugewendet hat, und dasselbe ebensowohl in der höheren Tragödie, als im bürgerlichen Schauspiel und Conversationsstück, wie im feineren Lustspiel, von den erwähnten Mängeln abgesehen, mit Erfolg vertritt.

An seine Berufung nach Dresden als Oberregisseur knüpfte man mit Recht sehr bedeutende Hoffnungen. Es schien damit das schon lange angestrebte Ziel, die Gewinnung eines

praktischen Dramaturgen, in wünschenswerthester Weise erreicht. In Ed. Devrient vereinte sich ein reiches Maaß allgemeiner wissenschaftlicher, ästhetischer und socialer Bildung, selbst befriedigende musikalische Kenntniß, mit langer und vielseitiger Bühnenerfahrung und dramaturgischer Kenntniß, mit praktischer Gewandtheit und schauspielerischer Routine, mit geistreicher Feinheit und gesellschaftlichem Takt, und überdies mit einem höchst ehrenwerthen Charakter, strengster Sittlichkeit und Rechtlichkeit und einem rastlosen Eifer und ernsten Kunststreben, und es wird sich schwerlich in Abrede stellen lassen, daß er das schwierige Amt mit dem redlichsten Willen für die Förderung nationaler Kunst und die Heranbildung des Publikums zu geläutertem Kunstgeschmack, mit dem festen Vorsatze ausdauerndster Energie und mit vollster Erwägung aller der Schwierigkeiten übernommen habe, welche die Doppelstellung eines Regisseurs und Dramaturgen namentlich bei einer großen Hofbühne belasten, schon um der mancherlei verschiedenen Rücksichten willen, welche der Hof, das Publikum, die Schauspieler, sofern sie etwa per fas et nefas, durch ihre Leistungen oder ihre Verbindungen, bevorzugt sind, die Kasse, und endlich die Kunst selbst erheischen.

Worin haben wir denn nun die Gründe zu suchen, daß auch diese scheinbar so höchst glückliche Wahl nicht von dem erwarteten Erfolg begleitet war?

Zunächst wohl darin, daß die Doppelstellung als Dramaturg und Oberregisseur, also die Vereinigung der geistigen und technischen Oberleitung in einer Hand, bei einer großen Bühne wie die Dresdner in der That die Kräfte eines Einzelnen übersteigt, zumal wenn überdies dieser Einzelne nicht einer eisenfesten Gesundheit sich erfreut, da nothwendig die Anforderungen an dieselbe sich ebenfalls verdoppeln — Anforderungen, welche mit oder ohne Berechtigung die oben bezeichneten Factoren, vorzugsweise aber die betheiligten Künstler stellen zu dürfen glauben. Dann aber auch darin, daß Ed. Devrient selbst praktischer Schauspieler war und blieb, dadurch aber nicht nur seine Thätigkeit nach einer dritten Seite hin zersplitterte, sondern auch wohl durch mehr oder minder, wenn auch noch so gemäßigt hervortretende Rollenliebhaberei die Collegen wenigstens in ihrer Einbildung beeinträchtigte und den Verdacht der eigenen persönlichen Bevorzugung, so unbegründet er immer sein mochte, selbst bei der Wahl des Repertoirs und der Rollenvertheilung praktisch nicht immer ganz zu beseitigen vermochte, und dieser darf den Dramaturgen, als oberste, entscheidende Instanz der geistigen und ästhetischen Leitung, soll nicht seine Wirksamkeit bald gänzlich gelähmt sein, durchaus niemals auch im Entferntesten nur treffen. Ferner darin, daß, wie ich schon angedeutet, neben seiner officiellen Stellung sich zuviel und zu

starke nichtofficielle Einflüsse gewisser von irgend einer Seite und um irgend welcher künstlerischer oder unkünstlerischer Rücksichten willen bevorzugter Collegen geltend machen durften, die selbst bei eigenmächtigen Verstößen gegen die Theatergesetze nicht ernstlich und nachdrücklich gestraft und beseitigt wurden oder werden konnten, und somit die Achtung vor der Macht der Oberleitung aus eitler Suffisance oder übermüthigem Eigensinn untergruben, während von Oben her aus allzu feiner Rücksichtnahme auf den Künstler in abstracto, der bei solchen Gelegenheiten nur zu leicht und zu häufig durch die sehr unkünstlerischen Unarten der concreten Persönlichkeit sehr in den Hintergrund gedrängt wird, die Achtung vor dieser Macht nicht mit unnachsichtiger Energie aufrecht erhalten wurde. Endlich aber auch darin, daß bei allem redlichen Streben, bei allem künstlerischen Wissen und Wollen, in Ed. Devrient mit Bezug auf diese seine Stellung ein Mangel an kritischem Tacte, an selbstständigem Urtheil sich bemerklich machte, der zunächst bei aller anerkennenswerthen Belebung des damals sehr mangelhaften Repertoirs dennoch in Rücksicht auf dieses in der fast überwiegenden Bevorzugung ziemlich matter und poesiearmer Stücke, z. B. von Raupach, und so mancher ephemeren neufranzösischen Producte sich bekundete, während allerdings eine Bevorzugung der eigenen dramatischen Arbeiten, die unter solchen Verhält-

nissen leicht möglich gewesen, weniger hervortrat. Es ist möglich, daß bei längerer Amtirung dieser Uebelstand vermieden worden wäre, allein gerade zu Anfang einer solchen Wirksamkeit durfte diese Bevorzugung gerechtes Bedenken erregen. Und will man den Vorwurf eines Mangels an selbstständigem kritischem Urtheil einem bei seiner gesammten künstlerischen Entwickelung gerade auf das kritische Element überwiegend hingewiesenen Künstler gegenüber vielleicht zu hart finden, so wird derselbe sich doch unschwer rechtfertigen lassen. Wenn ein so hochgebildeter Mann wie Eduard Devrient ein Stück, wie A. Schlönbach's: „Nicht jede Liebe ist Liebe", das erbärmlichste, langweiligste, lächerlichste und sogar von totaler Unkenntniß der Bühnenwirkungen (bei einem früheren Schauspieler!) zeugende Produkt, voll des mattesten und plattesten Dialogs, wo nicht etwa Göthe's novellistischer Dialog wörtlich abgeschrieben war, wie die Dresdner Bühne ein solches, trotz so manches schlechten Stückes, das auch ihr Repertoir aufzuweisen hat, noch niemals vor den Lampen gesehen (selbst des Verfassers wärmste Protektoren und Gönner wagten aller Freundschaft ungeachtet nicht es zu vertheidigen!) — wenn Ed. Devrient ein solches Produkt, wie es denn geschehen sein soll, zur Annahme empfehlen und dessen Aufführung mit möglichster Energie betreiben konnte: so mangelt ihm in der That, da man irgend welche

andere Triebfeder bei ihm unbedingt nicht annehmen darf, der höhere poetische Takt, das selbstständige, sichere kritische Urtheil, oder meinethalben auch, was im vorliegenden Fall für eine dramaturgische Stellung gleich viel sagen will, der Muth und die Energie, sein besseres Verständniß einer erklärlichen oder unerklärlichen Vorliebe für Stück oder Verfasser gegenüber, nach Gebühr rückhaltlos auszusprechen und geltend zu machen. Wenn ein Mann wie Eduard Devrient von der sehr mangelhaften ersten Darstellung der Julia in Spontini's Vestalin durch Fräulein Agnes Bunke auf der Dresdner Bühne, die jeder Unbefangene nach Gesang und Spiel trotz aller Anstrengung der jungen Künstlerin als eine durchaus unbefriedigende in der Ausführung bezeichnen mußte und wirklich bezeichnete — wenn Ed. Devrient von dieser Darstellung so hingerissen sein konnte, daß er sie für eine treffliche, ganz im Sinn und Geist des Komponisten, dessen Intentionen er aus langjähriger inniger persönlicher Beziehung sehr wohl kenne, durchgeführt erklärte: so muß man wiederum entschiedenen Mangel an kritischem Urtheil annehmen, da hier eine Vorliebe für die Sängerin unbedingt unstatthaft ist und die etwaige Entschuldigung einer vielleicht krankhaft überreizten Stimmung, die dem Eindrucke der Gegenwart durch unwillkürliche Vermischung mit Erinnerungen aus der Vergangenheit nachhilft, für die ruhige und unparteiische

Klarheit des dramaturgischen Urtheils, die das unbefangene Publikum bei einem Manne wie Ed. Devrient mit Recht voraussetzen und fordern darf, keine Geltung haben kann. Denn solche Urtheile aus solchem Munde können stets nur nachtheilig für wahres Kunstverständniß wirken.

Daß nichtsdestoweniger unser Künstler, abgesehen von seiner fruchtreichen schriftstellerischen Thätigkeit, auch nachdem er die Oberregie als ehrenwerther Charakter niedergelegt, im Stillen wie öffentlich als praktischer Künstler durch sein Beispiel und seine hohe Bildung immer einen günstigen Einfluß auf die Dresdner Theaterverhältnisse auszuüben ernstlichst sich bestrebt, ist nicht zu verkennen und dieses Verdienst wird durch die Ausstellungen, die hier nothwendig zu machen waren, nicht geschmälert.

Herr Rudolph Heese,

war schon in den Jahren 1843 bis 1847 einmal, nachdem er vorher etliche Jahre der Mainzer und Leipziger Bühne angehört, beliebtes Mitglied der Dresdner Bühne. Vielleicht war es zunächst der Umstand, daß ein Engagement seiner damaligen Braut Fräulein Herbold, ungeachtet des bedeutenden Erfolges, den sie bei ihrem vorangegangenen Gastspiele errungen, nicht zu Stande kam, der den Künstler veranlaßte, Dresden zu verlassen und ein Engagement in Breslau (wo

er sich verheirathete) und ein Jahr später am Josephstädter, kurz nachher am Carltheater in Wien anzunehmen, von wo das talentvolle Paar vor einem Jahre an das Dresdner Hoftheater zurückkehrte.

Man hat sich dieser Rückkunft des Herrn Heese lebhaft erfreut und darf sein Engagement in der That als ein glückliches ansehen, mag immerhin sein Wirkungskreis ein verhältnißmäßig beschränkter sein müssen. Das Fach der zweiten Liebhaber in seiner ganzen Ausdehnung vermag er allerdings nicht auszufüllen, nicht weil ihn körperlich ein bedeutendes Embonpoint daran hindert — das thut seiner leichten Beweglichkeit keinen Eintrag und man vergißt es leicht bei den ihm zusagenden Darstellungen —, sondern weil seine gesammte Individualität der erfolgreichen Verwendung in der Tragödie und selbst in dem höheren Drama widerspricht. Er steht in dieser Rücksicht in einer merkwürdigen Wahlverwandtschaft mit seiner trefflichen Gattin, und deren Wirkungskreis, ins Masculinum übertragen, ist auch der für ihn vorzugsweise passende. Partien wie Don Carlos (den er indeß neuerdings nicht gegeben), Karl VII. (Jungfrau von Orleans), Egmont und ähnliche, liegen in der That außer seiner Sphäre, soviel Mühe er auch darauf verwenden mag. Denn seine Deklamation wird im Tragischen leicht zu einer hohlpathetischen, und er verleiht unwillkürlich solchen Partien einen

humoristischen Anstrich, der mit dem vollen Ernst der Tragödie nicht harmonirt. Die Rolle des Grafen Wetter von Strahl (Käthchen von Heilbronn) wird etwa die äußerste Grenze bezeichnen, welche er hier inne zu halten hat. In bürgerlich gemüthlichen Stücken, vorzugsweise aber im Lustspiel ist er in seiner Weise vortrefflich, und in den speciell sogenannten Bonvivantspartien schwer zu übertreffen, namentlich wenn er in derartigen Partien mit seiner Gattin zusammenwirkt. Sein Ritter Egbert (Goldschmidts Töchterlein), Wilhelm (Göthe's „Geschwister"), Marquis de Pienne (Diana von Mirmanda), Stillfried (Ich gehe auf's Land), Doctor Maithal (Liebe im Eckhause), Doctor Hagen (Gefängniß), Alexis Räzimovski (Gefangene der Czarin), Herr (Ein Herr und eine Dame), Schuster Wilhelm (der verwunschene Prinz), Louis von Grignon (Frauenkampf), auch sein Hotham (Zopf und Schwerdt), Hales (Gaukeleien der Liebe) und zum Theil selbst sein Bassanio (Kaufmann von Venedig), anderer zu geschweigen, sind Rollen, die man nur selten besser dargestellt sehen kann.

Allerdings ist Herr Heese Naturalist im vollsten, aber immerhin auch im besten Sinne des Worts. Denn seine Natur ist voll so reichen Gemüths, voll so köstlichen Humors, voll so ungemeiner Liebenswürdigkeit, dabei stets voll Anstand und einer gewissen Noblesse, was Alles sowohl im Sprach-

ton, trotz der geringeren Modulationsfähigkeit des sonst sehr wohlklingenden und einschmeichelnden Organs, wie in der Haltung sich ausspricht — seine Mimik ist so glücklich ausgebildet, die Charakterauffassung in den seiner Individualität angemessenen Rollen so (vielleicht instinktmäßiger als reflectirt) sicher und die stets gewandte Durchführung so aus einem Gusse, dabei stets mit so innigem, warmem Humor nach dem Leben gezeichnet, daß man sich diese Natur kaum anders wünschen möchte, da tiefere künstlerische Studien ihr, wie sie nun einmal geartet ist, leicht die Ursprünglichkeit und frische Naivetät rauben könnten, und daß man, obzwar mit Widerstreben, ihm selbst verzeiht, wenn seine Natürlichkeit so weit geht, daß er, in der letzten Zeit übrigens seltener, um recht natürlich zu sein und gar nichts Schauspielerisches zu verrathen, seine Rollen nicht fest memorirt, und wo nicht aus dem Stegreif, so doch aus dem Soufflеurkasten vorzugsweise mit glücklicher Unbefangenheit den Dialog hervorholt. Seine anspruchslose Gemüthlichkeit verleitet in der That unwillkürlich zum Uebersehen dieses Mangels, so rügenswerth an sich er immer bei einem noch so jungen und kräftigen Darsteller bleibt, bei dem von einer Gedächtnißschwäche jedenfalls keine Rede sein kann. Dennoch möchten wir in Rücksicht auf seine Zukunft, wo die Frische allmälig sich verliert, wenn sie nicht durch Geist und Poesie erhalten wird, dem jungen

Künstler dringend zu ernstlichen Studien in seiner Kunst rathen.

Herr Friedrich Porth

hat, wie vielleicht selten ein Künstler, schon im frischen Jünglingsalter das Glück gehabt, in richtiger Erkenntniß seines Talents sich dem Fache zuwenden zu können, wohin Naturell und Neigung ihn wiesen, dem Fach der Väterrollen, der Intriguants und Charakterrollen nämlich, und somit Gelegenheit gefunden, durch eine dreißigjährige Praxis darin sich zu einem der bedeutendsten Künstler auszubilden, was übrigens noch ungehemmter und durchgreifender der Fall gewesen sein würde, wenn er nicht vielleicht in Rücksicht auf äußere Verhältnisse und durch eine zu große Nachgiebigkeit der Direction zu mancherlei unpassenden, das künstlerische Feuer beeinträchtigenden und für ein solches Talent nicht würdigen Nebenrollen selbst in der niedrigen Posse (Neptunus im Weltumsegler, Abdelkader im Artesischen Brunnen z. B.) verwendet worden wäre, die unmöglich fördernd auf ihn einwirken konnten, und unwillkürlich an seine ursprünglichste Beschäftigung bei den kleinsten Bühnen gemahnen —, wo er eben auch, damals freilich zum Vortheil für anzueignende Routine, Alles spielen, selbst im Chore singen und tanzen müssen.

Diese unpassende Verwendung bedeutender Kräfte, zumal bei größeren, keineswegs durch unumgängliche Nothwendigkeit dazu getriebenen Bühnen, ist einer der Krebsschäden, an denen unsere deutsche Darstellungskunst und vorläufig wenigstens leider ohne Hoffnung auf Genesung wesentlich leidet Abgesehen davon, daß der einzelne Künstler durch die damit nothwendig verbundene Zersplitterung seiner Thätigkeit in der consequenten und naturgemäßen Ausbildung seines Talents unbedingt gestört wird; abgesehen selbst davon, daß dem oberflächlichen Publikum die Würde des Darstellers und selbst des höheren Drama's wo nicht verdächtig, doch problematisch gemacht wird, wenn es jenen, um bei nächstliegenden Fällen stehen zu bleiben, heute als Philipp II. oder als Alba, morgen als Neptun oder Abdelkader — heute als Posa oder Egmont, morgen als Richard Wanderer oder Arthur Durwood, in der Scene erblickt, ja daß man dadurch seiner hoffentlich angestrebten Urtheils- und Geschmacksbildung hemmend in den Weg tritt und den darstellenden Künstler, der nicht in alle Sättel gleichmäßig passen kann, leicht schiefen und nachtheiligen Urtheilen bloßstellt: abgesehen davon, liegt auch in dem Anspruch auf solche proteusartige Verwendbarkeit, und dem aus derartigem Anspruche resultirenden Streben Seitens der Schauspieler nach Erringung derselben, eine Veranlassung zu der schon mehrfach gerügten Rollensucht, da aus

dem Allesspielensollen bald bei der eiteln Verkennung und Ueberschätzung der eigenen Kraft und Begabung ein Allesspielenwollen wird, gleichzeitig aber auch eine der vornehmsten Veranlassungen zu dem so beklagenswerthen Mangel an einem guten und tüchtigen Ensemble, das immer und immer wieder als die Hauptsache jeder dramatischen Darstellung und als die Virtuosität der Einzelnen bei weitem an Werth überwiegend um so mehr hervorgehoben werden muß, als es in seiner tiefen Bedeutung noch lange nicht allseitig genug, weder von den Directionen und Regien, noch von der Mehrzahl der Schauspieler, noch endlich vom Publikum anerkannt wird. Und wenn auch hier verschiedentlich jene Vielseitigkeit der Einzelnen gerühmt worden, so wird Jedermann begreifen, daß dies nur mit Rücksicht auf den concreten Fall und auf die jetzt einmal bestehenden Theaterverhältnisse geschehen konnte, falls nicht ein außerordentliches Talent, wohl gar ein Genie, die sonst von der Natur gezogenen Schranken rücksichtslos und nicht gefahrlos, aber glücklich durchbricht: Ausnahmen bestätigen nur die Regel, und daß wir auf der Bühne gerade keinen Ueberfluß an Genie's zur Zeit besitzen, weiß jeder Unbefangene sehr wohl — die gute Mutter Natur, überschwänglich mild gegen alle ihre Kinder, vertheilt ihre Gaben an viele Talente und scheint eben deshalb nicht zur vollständigen Concentration ihrer Kräfte, wie sie die

Hervorbringung wahrer Genie's fordert, gelangen zu können!—, obwohl, wer noch naiven Glauben an Theaterzeitungen und dito Berichte, an die Wahrhaftigkeit und Ehrlichkeit guter Freunde, getreuer Nachbarn und desgleichen, oder an die unendliche Bescheidenheit vieler Mimen selber hat, in der That meinen könnte, auf jeder der etwa anderthalbhundert deutschen Bühnen stolzirten die Genie's dutzendweise umher.

So lange man von unseren deutschen Schauspielern (und die Opernsänger sind bei den hier noch hinzutretenden größeren Anforderungen an verschiedenartige Gesangsbildung für das dramatische und colorirte, für das tragische und komische Fach, noch bei weitem übler daran!) — so lange man also von ihnen das Wirken in den mannigfachsten Genres verlangt, so lange wir namentlich nicht mindestens die höhere Tragödie von der flachen Schalheit des gewöhnlichen Lustspiels und noch mehr von der Erbärmlichkeit der niedrigen Posse trennen, deren Darstellung in keiner Weise mit einander, weder nach Ort noch nach Personen vermischen (und diese Trennung wäre in Dresden, wo das Hoftheater in der Stadt und das am Lincke'schen Bade dazu vortreffliche, doch schlecht benutzte Gelegenheit darbietet, leichter als an manchem andern Orte durchzuführen): so lange werden wir auch vergeblich nach jener überwältigenden Macht des Ensemble, nach jener Virtuosität des Zusammenspiels seufzen, die uns in den

renommirteren Pariser Theatern und bei den besseren italienischen Operngesellschaften so außerordentlich ergreifen und über kleine Mängel der Einzelnen uns um des hinreißenden Totaleindrucks willen gern hinwegsehen lassen — jenen tief und klar ausgeprägten, streng und straff in einander greifenden, virtuosen Organismus des Zusammenspiels, von dem nur in sehr vereinzelten, besonders glücklichen Fällen die besten deutschen Bühnen uns ein annäherndes Bild geben, und in der That, wie sie jetzt einmal sind, auch nur ein solches geben können.

Daß unser P o r t h unter derartigem unmotivirtem Wechsel der Beschäftigung gelitten, kann keinem Zweifel unterliegen, und seinem reichen Talente, seiner wirklich künstlerischen Natur mag er lediglich es danken, daß seine Entwickelung dennoch so trefflich von Statten gegangen. Ursprünglich zur Bureaucarrière bestimmt, emancipirte er sich doch bald von derselben und betrat als Spiegelberg in Frankfurt a. d. O., zwanzig Jahre alt (1820) die theatralische Laufbahn. Damals riß ihn das innere Feuer so hin, daß man sofort, um es zu zügeln, ihn in älteren Rollen verwendete, und die ihn damals gesehen, erkennen ihm schon damals sehr viel Gutes zu. Sein erstes Jahr war ursprünglich ein Wanderjahr, verlieh ihm aber Routine und Gewandtheit, so daß, als er endlich in Strelitz festen Fuß faßte, er wirklich schon sein jetziges

Fach mit Beifall auszufüllen vermochte. Einen vollgültigen Beweis dafür liefert die Anerkennung, welche ihm bei seinem wiederholten Gastspiel im Hamburger Stadttheater gezollt wurde, das damals unter des trefflichen F. L. Schmidt und Herzfeld's Leitung mit vielen bedeutenden Mitgliedern seine Glanzperiode hatte, und wo unser Porth neben dem tüchtigen Pauli aus Dresden bedeutend reussirte. Von noch größerer Bedeutung aber ist unstreitig der Umstand, daß er einige Jahre später (1833), nachdem er unterdeß in Darmstadt, Köln und Leipzig engagirt gewesen, kurz nach des genialen Ludwig Devrient Hinscheiden am Berliner Hoftheater und zwar in mehreren der bedeutendsten Rollen dieses Meisters mit großem Beifall gastirte, was wohl ein wirksamer Hebel für sein noch in demselben Jahre erfolgtes Engagement in Dresden gewesen, wo er denn nach einer bis dahin sehr bewegten Schauspielercarrière eine bleibende Stätte gefunden.

Porth's äußere Erscheinung ist für sein Fach gerade sehr vortheilhaft, wenn man ihm auch in einzelnen Partien noch eine vornehmere, noblere Haltung wünschen möchte. Namentlich tragen seine Gesichtszüge ein scharf charakteristisches Gepräge und sind sehr ausdrucksvoll, wie er denn auch seine Mimik stets sehr glücklich zu gestalten und zu behandeln und die passende Charaktermaske wohl herzustellen weiß.

Sein früher kräftigeres und klangvolleres Organ ist etwas monoton und trocken geworden, allein der Künstler weiß es, bis auf ein bisweilen zu grell hervortretendes, scharfes Abstoßen der Rede, so verständig und gewandt zu behandeln, daß es weit bedeutender wirkt, als man erwarten sollte. Eine glückliche Auffassungsgabe und ein durchdachtes, gemessenes und von aller Effekthascherei freies Spiel sprechen eben so für sein Talent wie für seinen künstlerischen Sinn, der sich überdies in fleißigem Studium auf Grundlage vielseitiger Erfahrung bewahrt. Er ist durchweg ein denkender Künstler, der neben Feuer und Energie nur vielleicht die Gefühlsseite noch etwas mehr für den Ausdruck hätte kultiviren sollen, wenn auch die Mehrzahl der von ihm darzustellenden Charaktere weniger Anlaß dazu bietet und die mangelnde Weichheit des Organs dem wärmeren Gefühlsausdruck Hindernisse entgegenstellt.

Auch er ist in der höheren Tragödie, wie im bürgerlichen Drama und im feineren Lustspiel sehr wohl an seinem Platze, und wenn er selbst in der Posse Anerkennenswerthes leistet, so möchte man das eher bedauern als schätzen. Will man eine Uebersicht seines sehr ausgebreiteten Rollenfaches gewinnen, so muß man allerdings auf eine frühere Zeit zurückgehen, da neuerlichst er an die Herren Eduard Devrient und Quanter eine Anzahl selbst seiner bedeutenderen Rollen

abgegeben zu haben scheint, während doch auch seine gegenwärtige Beschäftigung noch eine sehr quantitativ und qualitativ umfängliche genannt werden muß. Ist er doch in den letztverflossenen zwölf Monaten, einige kleinere Gastspielreisen ungerechnet, etwa 150 mal, darunter in 11 neuen und 6 neueinstudirten Stücken aufgetreten. Zu seinen bedeutendsten Rollen darf man zählen: Philipp II. (Don Carlos), Alba (Egmont), Ove Gulbberg (Laube's Struensee), Shylok, König Lear, König (Hamlet), Octavio Piccolomini, Andreas Doria (Fiesko), Talbot und nicht minder Thibaut d'Arc (Jungfrau von Orleans), Kalb (Kabale und Liebe), Cromwell, Richelieu (Anna von Oesterreich und Diana von Mirmanda), Lepidus (Antonius und Kleopatra), Heinrich IV., Rabbi Akiba (Uriel Akosta), Ebn Jahia (König René's Tochter), Tartuffe, Präsident Lamoignon (Urbild des Tartuffe), General Rieger (Karlsschüler), den alten Gobbo (Kaufmann von Venedig) Angelo (Emilia Galotti), Advokat Wellenberger (Ifflands „Advokaten"), Präsident von Stein (Bürgerlich und romantisch), Doctor Holbein (Adoptivschwestern), Onkel Christian (Ein deutsches Dichterleben), Derwisch (Nathan), Obrist Rosen (Geistige Liebe), Herr von Thürmer (Landwirth), Doctor Wilmar (Das Herz vergessen), Abraham (Deborah), Graf Borotin (Ahnfrau), Herr von Zündorf (Doctor Wespe), Rath Wohlfahrt (Ich gehe auf's Land),

Kaufmann Rippharb (Steckbrief), Capitain Cobridge (Vorleserin) u. s. w. Das ist in der That „eine bunte Reihe!" Wer aber in der Aufzählung selbst etwa ein Princip vermissen möchte, dem gestehe ich diesen Mangel bereitwilligst zu, und bemerke nur, daß diese Musterkarte ein ungefähres Bild von der Art und Weise geben kann und soll, in welcher der Künstler verwendet zu werden pflegt, ein praktisches und wirklich bei weitem noch nicht das böseste Exempel für den obigen kleinen Excurs über die pêle-mêle-Verwendung unserer deutschen Schauspieler, die doch sicherlich zuletzt, sie mögen wollen oder nicht, zu wahren Chamäleonsnaturen werden müssen.

Herr Carl Quanter,

zunächst wie die Mehrzahl seiner deutschen Collegen, von denen merkwürdigerweise die Wenigsten nur von Hause aus für das Theater bestimmt und demgemäß gebildet werden, für einen anderen Beruf bestimmt, fand sich durch thätige Theilnahme an den Darstellungen auf dem wohlbekannten Berliner Liebhabertheater Urania, der ersten Bildungsschule so mancher tüchtiger Talente, angeregt, der Bühne ausschließlich sich zu widmen. Vor zwei, drei Jahrzehenden und darüber hinaus war die genannte kleine Bühne wirklich eine Art praktischer Theaterschule und je mehr es an einer

solchen im umfassenden und würdigen Sinne fehlte (und heute noch fehlt), um so höher darf ihre Wirksamkeit angeschlagen werden. Auffallend genug und ein deutlicher Beweis dafür, daß selbst die höheren und höchsten Behörden die Bedeutung der Darstellungskunst und die Wichtigkeit der Bühne in ihrem unleugbaren Einfluß auf das Volk auch heute noch nicht in vollem Umfange erkannt und anerkannt haben, ist der Umstand, daß es noch immer an einer Schauspielerbildungsanstalt fehlt, während doch für die Ausbildung in den Schwesterkünsten — Malerei und Bildhauerei, Musik und Baukunst — durch entsprechende Lehrinstitute theils unmittelbar, theils mittelbar dankenswerthe Sorge getragen wird. Einzelne Versuche dieser Art öffentlich oder privatim, haben bisher zu nennenswerthen Resultaten nicht geführt, weil sie meist an Einseitigkeit oder zu großer Beschränkung krankten, und sind gewöhnlich nach kurzem Bestehen wiederum an der Apathie der zunächst Betheiligten gescheitert. Auf allen anderen Gebieten der Wissenschaft und Kunst und selbst des Handwerks erkennt man, Behörden wie Publikum, die unbedingte Nothwendigkeit einer gründlichen und tüchtig geleiteten Vorbildung an. Nur auf dem der Darstellungskunst scheint man sie durchaus nicht für nöthig zu halten und setzt dadurch diese in ihrer gelungenen Ausübung vielleicht schwerste, in ihrem Einflusse vielleicht weit- und tiefgreifendste aller Künste

unverantwortlich in den Augen des Volks herab! Wahr ist's, die Schule erzeugt kein Talent, noch weniger ein Genie; aber das Talent vermag sie hervorzulocken, dem Talent und Genie die rechte Bahn zu weisen, seine Entwickelung zu fördern, und die tausend und aber tausend Irrthümer zu beseitigen oder gar nicht aufkommen, das Ziel gerade und fest ins Auge fassen zu lassen, und dadurch vor der Menge schmerzlicher Enttäuschungen, bitterer Erfahrungen aller Art zu bewahren, die den rath- und führerlosen Jünger dieser Kunst vor vielen anderen auf seiner Laufbahn erwarten, und so manches schöne Talent künstlerisch und moralisch in der Blüthe vernichten. Der gewöhnliche Einwurf der Trägheit und Bornirtheit, man habe in früherer Zeit ohne derartige Schulvorbildung auch ausgereicht und eine große Reihe leuchtender Sterne erster Größe seien damals gerade wahre Zierden der Bühne gewesen, wird wohl jetzt noch kaum einer ernstlichen Widerlegung bedürfen, da man allgemeiner betrachtet bei solchem Princip auch in den mittelalterlichsten Zuständen sich sehr wohl befinden und jeden Fortschritt als überflüssig ansehen müßte. Uebrigens wird hier die Andeutung der dringenden Nothwendigkeit der Errichtung von Theaterschulen genügen, auf die man unermüdlich mit dem Ceterum censeo hinweisen muß, da darüber Gründlicheres und Erschöpfenderes kaum, namentlich hier beiläufig, gesagt werden könnte, als

Ed. Devrient in seiner Schrift über Theaterschule und in seiner auf Veranlassung des preußischen Cultusministeriums abgefaßten, oben ebenfalls schon erwähnten „Reformschrift" gesagt hat.

Kehren wir nun zu unserm Künstler zurück. Herr Quanter hatte demgemäß eine Art praktischer Vorbildung auf jenem Liebhabertheater empfangen und wohl schon hier hatte sein Talent für ältere Rollen sich geltend gemacht. Mit dem zwanzigsten Lebensjahre (1825) betrat er in Posen zum ersten Male die öffentliche Bühne, ward 1827 beim Berliner Königstädtischen Theater und kurz darauf, da seine dortige Beschäftigung ihm nicht zusagen konnte, in Magdeburg engagirt, wo er vorzugsweise in das Fach der Intriguants und ernsten und komischen Charakterrollen übertrat und als Darsteller wie in seiner Thätigkeit als Regisseur, nicht minder bei seinen Gastspielen in Braunschweig, Weimar, Cassel u. s. w. sich große Anerkennung erwarb. Der Hofbühne der letztgenannten Stadt gehörte er von 1833 bis 1842 als Mitglied an, und ward 1842 (ein Jahr, das überhaupt an bedeutenden Engagements für die Dresdner Bühne reich war) nach beifällig aufgenommenenem Gastspiel als Franz Moor, Perin (Donna Diana), Mohr (Fiesko), Thomas Foster, Schewa, Ossip, Cedric (Griseldis), Said (Herr und Sklave), Michel Perrin, Doctor Murr, Reisender (Mirandolina), und Pfeffer

(Nummer 777), an der Stelle des am 28. November 1841 im kräftigsten Mannesalter viel zu früh für die Kunst verstorbenen Ludwig Pauli, in Dresden engagirt, wo er auch seit dem Jahre 1849 einen Theil der Regie des Schauspiels führt.

Welch ein bedeutender Künstler, kühn mit den Ersten seines Faches auf Deutschlands Bühnen in die Schranken zu treten berufen, Pauli gewesen und wie ihn nicht nur Dresden verehrt und gefeiert, das bedarf nicht erst besonderer Erwähnung. Um so leichter aber wird Jeder begreifen, einen wie schweren Stand sein Nachfolger Quanter dem Publikum gegenüber haben mußte, das nun einmal nie und nirgend das Vergleichen läßt, so übel angebracht dies bei Künstlern im Allgemeinen ist, die vorzugsweise nach ihrer eigenen Individualität beurtheilt sein wollen. Ein etwas flaches Organ mit ziemlich scharf hervortretendem Nasalklange, oft noch spitzer gemacht, weil er die Stimme durch die fast geschlossenen Zahnreihen zu treiben pflegte, eine nicht bedeutend ausgebildete Mimik und ein Hang zur Stereotypie bei der Darstellung, erschwerten seine Stellung um ein Bedeutendes. Um so ehrenvoller aber ist es, daß er diese Mängel durch ernsten Fleiß großentheils allmälig überwunden und dadurch, wie durch sein immer klarer hervortretendes, bedeutendes Talent, mag man auch die specifisch schöpferische, geniale Kraft an ihm

vermissen, und durch die kluge und umsichtige Verwendung seiner Mittel, nicht nur der Gunst seines Publikums, und bei Gastspielen auch des anderer Orte, sondern auch im Allgemeinen einer sehr ehrenwerthen Stellung unter den Künstlern seines Faches sich zu versichern gewußt hat. Seine Charakterauffassung ist verständig und scharf, vielleicht bisweilen vermöge seines ernstlich künstlerischen Strebens nach Wahrheit und Naturtreue etwas zu scharf pointirt; seine Darstellung mit seltenen Ausnahmen trefflich durchgearbeitet und mit großer Consequenz durchgeführt, und es fehlt ihm nicht an Feuer und Leben, wie es denn in den letzten Jahren seinem Streben recht glücklich gelungen ist, trotz des dafür ungünstigen Organs, wo nöthig die gemüthliche Saite klarer und bestimmter durchklingen zu lassen. Er bewegt sich noch jetzt in dem Rollenfache, das seine oben angeführten Dresdner Gastrollen bezeichnen, und es wird für seine bedeutende Thätigkeit sprechen, daß er, obwohl ein großer Theil der Regiegeschäfte des Schauspiels ihm obliegt, in den letztverflossenen zwölf Monaten 108mal, darunter in 8 neuen und 11 neueinstudirten Stücken aufgetreten ist. Doch versage ich mir nicht, noch eine Anzahl seiner bedeutenderen Partien hier aufzuzählen, woraus zugleich hervorgeht, daß auch er in allen Gattungen des recitirenden Schauspiels thätig ist und vielfach verwendet wird. Ich nenne von seinen Rollen: Wurm

(Kabale und Liebe), Buttler (Wallensteins Tod), Stauffacher (Tell), Amias Paulet (Maria Stuart), Domingo (Don Carlos), Mephistopheles, Hans von Selbitz (Götz), Vansen (Egmont), Shylock, Brutus (Coriolan), erster Schauspieler (Hamlet), Just (Minna von Barnhelm), Klosterbruder (Nathan), Reißmann (Advokaten), Consulent Wachtel (Hagestolzen), Fegesack (der Geizige), Lord Malvool (Gaukeleien der Liebe), Malvoglio (Was ihr wollt), Eversmann (Zopf und Schwerdt), Manasse van der Straten (Uriel Akosta), Schulmeister (Deborah), Graf Peter Brahe (Monaldeschi), Mazarin, Minister von Wardeck (Pfarrherr), Bonacieur (Anna von Oesterreich), Eoban Hesse (Hans Sachs), Jeremias Sperber (Freien nach Vorschrift), der ältere Baron Zinnburg (Bekenntnisse), Null (Rechnungsrath und seine Töchter), Justizrath Fein (Ein höflicher Mann), Magister Lassenius (Hofmeister in tausend Aengsten), Hyacinth Duval (Ehepaar aus der alten Zeit), Grübler (Jurist und Bauer), Marquis Gaillardière (Die schöne Müllerin), Edler von Süßkind (Witzigungen), Kuh von Kuhdorf (Zwei Tage aus dem Leben eines Fürsten), Präsident von Thurgen (Häusliche Wirren), Herr von Hochfeld (Stadt und Land), Banquier Müller (Liebesprotokoll), Vatel (Ehrgeiz in der Küche) u. s. w.

Herrn **Eduard Winger**,

finden wir schon im Jahre 1838 am Hoftheater zu Neustrelitz für das Fach der ersten Liebhaber und Helden mit großem Beifall in Thätigkeit. Als der im Jahre 1840 als Heldenspieler in Dresden engagirte treffliche Schöpe in Folge längerer Krankheit die dortige Bühne verließ, ward Herr Winger für das gleiche Fach 1843 Mitglied des Dresdner Hoftheaters, obwohl wer z. B. seinen Ingomar (Sohn der Wildniß) damals gesehen, ohne Zweifel sich sagen mußte, daß ein solches Engagement ein sehr prekäres und gewagtes sei. Alle Mühe des Künstlers sich in seinem frühern Fache auch in Dresden zu behaupten, war vergeblich — und nicht etwa deshalb nur vergeblich, weil er dabei gewissermaßen wenigstens mit Emil Devrient rivalisiren mußte, sondern weil dazu in der That seine ganze Begabung nicht ausreichte.

Das lieferte einen neuen Beweis für die sehr alte Erfahrung, daß Schauspieler namentlich von kleineren Bühnen dort großer Beliebtheit sich erfreuen und (relativ) bedeutend erscheinen können, die, sobald sie in den Künstlerkreis einer größeren Bühne treten, nur als durchweg mittelmäßig sich herausstellen, weil sie hier an anderen Größen gemessen nothwendig viel kleiner erscheinen. Deshalb muß man sich auch wohl hüten, die mancherlei lobenden Journalberichte über

dieses oder jenes Mitglied von kleineren Bühnen durchaus für übertrieben, für fade Lobhudeleien zu halten. Sie können häufig relativ wahr sein, insofern der Maaßstab, der dort angelegt werden darf, ein kleinerer ist, oder auch insofern die Berichterstatter ohne tiefere ästhetische und kritische Bildung und Erfahrung einen höheren Maaßstab anzulegen gar nicht im Stande sind. Dazu kommt noch, daß häufig bei den stehenden Theatern kleinerer Städte zwischen den Mitgliedern und dem Publikum nähere Beziehungen sich bilden, und man da nur zu leicht geneigt wird, die etwaige gesellschaftliche Liebenswürdigkeit, überhaupt die persönlichen Vorzüge des Menschen auch dem Schauspieler zu Gute zu rechnen, während doch principiell das Urtheil den Menschen vom Darsteller stets zu trennen hat; denn das „gute Leute, schlechte Schauspieler," was man unter Umständen ebensowohl umzukehren berechtigt ist, behält unbedingt seine Geltung, so oft auch immerhin für beide Kategorien ein und dasselbe Prädikat passen mag. Ueberdies bildet sich bei allen größeren ständigen Bühnen durch die unwillkürliche Einwirkung der allgemeinen Verhältnisse wie bedeutenderer, längere Zeit dort wirkender Künstler nach und nach eine bestimmte, charakteristische Färbung der Darstellungsweise, es bilden sich gewisse stillschweigende künstlerische Usancen aus, die selbst auf Redeton und Redetempo und noch mehr natürlich auf die

feurigere oder gemessenere Haltung des Ensemble u. s. w. sich erstrecken, und in welchen ein fremdes Element, wenn es nicht durch übersprudelnde Genialität Alles neben sich überwältigt und in Schatten stellt, als eine momentane Störung selbst von dem empfunden wird, der sich über den Grund derselben keine Rechenschaft zu geben vermag, weil nach und nach unbewußt sogar der Geschmack des Publikums und seine Anforderungen an den Darsteller jener Weise sich akkommodirt haben. Ferner ist zu berücksichtigen, daß die wenigsten Schauspieler Gelegenheit haben (bei nicht wenigen mag es leider, selbst an der Lust dazu mangeln), in wahrhaft gebildeter und im besseren Sinne nobler Gesellschaft sich zu bewegen, und dadurch allmälig ebensowohl manche Ecken und Schroffheiten der äußeren Erscheinung abzuschleifen, sich einen wirklich feinen Anstand anzueignen, als in allgemeiner geistiger und ästhetischer Bildung zu wachsen, die ja immer noch der großen Mehrzahl derer, die der Theatercarrière aus Neigung oder — Schicksal (!) sich zuwenden, so fühlbar abgeht; und daß, wie in einem aus gebildeten Personen zusammengesetzten Singvereine die Mitwirkung der, wenn immer auch schönen Stimme eines Ungebildeten für das feinere Ohr stets eine momentane Störung erzeugt, auch ein solcher Mißton empfunden wird, wenn ein so ungehobeltes Naturkind oder ein manierirt Halbgebildeter plötzlich in

dem geschlossenen Ensemble eines gebildeten Künstlerkreises uns entgegentritt. Endlich wird dabei auch noch der Umstand zu beachten sein, daß die weiteren Theaterräume und namentlich die weiteren Scenenräume unserer modernen Schauspielhäuser, (die, beiläufig bemerkt, für die feineren Nuancen der Darstellungskunst in Sprachton und Mimik keineswegs ein Gewinn sind, insofern sie häufig ein stärkeres Auftragen, eine Art Decorationsmalerei verlangen, wo der Rolle oder dem gesammten Dichterwerke zufolge nur ein leichtes Andeuten, eine feine Detailausmalung am Platze wäre) — daß diese größeren Räume, wie sie jetzt fast alle bedeutenden Theater aufzuweisen haben, eine ganz andere Behandlung des Organs wie des Spiels bedingen, als die räumlich beschränkteren der meisten kleineren und namentlich der Provinzialbühnen. Alle diese Punkte werden aber häufig selbst von gewiegten Directoren, Regisseuren oder sonst Beauftragten bei ihren Entdeckungsreisen nach Ersatzmannschaften — im Schauspiel wie in der Oper — viel zu wenig scharf ins Auge gefaßt, und daher so manche verfehlte Engagements, wofür die schlagenden Beweise wohl nicht sehr weit gesucht zu werden brauchen. Denn es kann, wie gesagt, Jemand für eine kleinere Bühne eine sehr gute Acquisition und trefflich verwendbar sein, der an der größeren als sehr mittelmäßig, ja als ein Hemm-

niß für den gesammten künstlerischen Fortschritt sich erweiset.

Eine ähnliche Erfahrung, obwohl keineswegs in ihren äußersten Consequenzen, hat Dresden an Herrn Winger gemacht, und daß er selbst dies noch zu rechter Zeit erkannt und sich dem älteren Rollenfache zugewendet, den Väterrollen und gutmüthigen Polterern unter Umständen, wobei ihm indeß die gesetzten Heldenpartien (Macbeth, Wallenstein, Tell, Götz von Berlichingen und ähnliche) geblieben, weil für jetzt ein anderer Darsteller für dieselben in Dresden nicht vorhanden: das ist ein Glück und ein Gewinn für ihn, für die Bühne und das Publikum, und der lebhafte und wohlverdiente Beifall, dessen er gerade in den älteren Partien sich erfreut, wird ihm den Beweis geliefert haben, wie gut es sei, mit Beiseitesetzung stolzer Selbstüberschätzung und eitler Empfindlichkeit einsichtigem Rathe Gehör zu leihen. Auch verdient es volle Anerkennung, daß der Künstler mit unermüdetem Fleiße bemüht gewesen, nicht allein in das neue und ungewohnte Fach, zu dem er übrigens entschiedenes Talent mitbrachte, sich immer tüchtiger einzuarbeiten, sondern überhaupt seine körperlichen und geistigen Mittel nach Möglichkeit weiter herauszubilden. Er hat seinem an sich kräftigen, aber von Natur wenig biegsamen Organe eine größere Modulationsfähigkeit, dem Ausdruck desselben reichere Schattirung für die

Tonarten der einzelnen Affekte zu geben, mehr Noblesse in Spiel und Haltung sich anzueignen gesucht und durch ein verständiges Erfassen und Durchdringen seiner Rollen, durch fleißige Durcharbeitung derselben jene wohlthuende künstlerische Abrundung erzielt, welche den Mangel an tieferem poetischem Ausdruck ersetzen muß und bis auf einen gewissen Grad ersetzen kann, der seiner körperlichen, zu vollen Erscheinung wie seiner Darstellung, alles Strebens ungeachtet, nun einmal versagt bleibt; hat er doch überdies mit seiner der ausdrucksvollen Mimik sehr wenig günstigen Gesichtszügen zu kämpfen, und den oft lauernden und fast stechenden Blick des Auges stets sorgfältig zu überwachen, der in gemüthlichen Partien leicht störend wirken kann. Dieser Mangel an Poesie läßt denn natürlich auch die Verwendung des Künstlers in der höheren Tragödie, z. B. in den obengenannten Heldenrollen, namentlich aber im Faust, unzureichend erscheinen, und so Achtungswerthes er durch seinen Fleiß darin leistet, so deckt die Darstellung doch den Charakter nicht, es bleibt ein Bruch zwischen beiden, wenn das auch für Herrn Winger ein absoluter Vorwurf insofern nicht sein kann, als er nach seinen Kräften thut (und ultra posse nemo obligatur) und als gerade für Heldenrollen dieser Art die auch nur annähernd ausreichenden Darsteller auf den deutschen Bühnen in der That zu den weißen Sperlingen gehören.

Das bürgerliche Drama und das Lustspiel sind unseres Künstlers hauptsächlichste Sphäre; in den älteren Rollen desselben, namentlich wenn sie einen behäbig gutmüthigen Charakter tragen, leistet er großentheils Treffliches, und auch die Verkörperung naturwüchsiger Derbheit gelingt ihm ohne allzu natürliche Uebertreibung sehr wohl. Der Saladin (Nathan), der alte Verrina, und Galotti, sein „Wullenweber" und Herzog Karl von Würtemberg (Karlsschüler) werden ohngefähr die Grenze bezeichnen, die seiner Begabung gesteckt ist, mag man immerhin auch schon hier, und noch mehr in seinem Herzog Alphons von Ferara (Tasso), König René, Grafen Diego von Barcellona (Donna Diana) u. s. w. eine reichere Entfaltung von Poesie dringend wünschen. Dagegen sind sein Doctor Hewet (Cromwell's Ende), sein Rabbi de Santos (Uriel Akosta), sein Götze (Ein deutscher Krieger), selbst sein Oberförster (die Jäger), mag er auch darin den trefflichen Werdy noch keineswegs erreichen — dann wiederum sein Thyrnau, Lindenwirth (Dorf und Stadt), sein „Meyeberger" (Pfarrherr), Martin (Im Walde), Pelletier (Ein Ring), Lorenz (Deborah), Feldern (Herrmann und Dorothea), Pachter Martin (Das war ich), Schachtmann (Unter der Erde), — andererseits sein Junker Tobias (Was ihr wollt), König Friedrich Wilhelm I. (Zopf und Schwerdt), Paul Werner (Minna von Barnhelm), Gottsched (Gottsched und Gellert),

Doctor Am Ende (Volksadvokaten), Herr Gärtner (Vetter), Darmentier (Ein Arzt), Doctor Pollack (Sie ist wahnsinnig), Hauptmann Bloom (Rosenmüller und Finke), Zimmermeister Klarenbach (Advokaten), Doctor Berg (Ein Mann hilft dem andern), Bronner (Goldschmieds Töchterlein), Theobald (Käthchen von Heilbronn), Oberjägermeister von Strehlen (der beste Ton), Rittmeister von Plauen (Fest im Entschlusse), Freiherr von Emmerling (gefährliche Tante), Schiffskapitain von Donner (Richards Wanderleben) u. s. w. sehr gelungene Leistungen, während z. B. der Talbot (Jungfrau von Orleans), Präsident (Kabale und Liebe — statt dessen ihm unbedingt der alte Miller gebührte) ꝛc. Manches zu wünschen übrig lassen.

Daß Herr Winger früher mit Herrn Dittmarsch in den Jahren 1846 bis 1848 schon einmal die Regie des Schauspiels am Hoftheater führte und auch dabei eine anerkennenswerthe Thätigkeit entwickelte, sei hier beiläufig erwähnt. Doch fand er sich veranlaßt — aus welchen Gründen, ist unbekannt geblieben —, dieselbe niederzulegen. Daß indeß jene Gründe nicht künstlerisch durchgreifender und unbedingt zwingender Natur gewesen sein können, dafür scheint der Umstand zu sprechen, daß er vor Kurzem aufs Neue in diese Stellung, gemeinsam mit Herrn Quanter, eingetreten ist. Man scheint sonach Herrn Dittmarsch, der seit 19

Jahren an der Dresdner Hofbühne dieses Amt bekleidete, endlich von der praktischen Regieführung entbunden zu haben, zu welcher er wenigstens nach dem Rücktritt Pauli's, mit dem er kürzere Zeit gemeinsam wirkte, durchaus nicht ausreichende Befähigung gezeigt hat, und die ihm ohne Zweifel selber oftmals zu einer drückenden Last geworden ist.

Herr Gustav Räder

betrat in noch jugendlichem Alter zuerst die Bühnen zu Altenburg und Koburg, war dann kürzere Zeit Mitglied der Theater in Posen, Stralsund, Würzburg und Berlin (Königsstadt), bis er von 1833 bis 1839 einen größeren Wirkungskreis am Hamburger Stadttheater fand und von dort aus im letztgenannten Jahre ein Engagement an der Dresdner Hofbühne antrat, wo er im Jahre 1838 mit lebhaftem Beifall als Staberl, Mengler, Godivet (Drei Frauen auf einmal), Valentin (Verschwender), und Bartolo (Barbier) gastirt hatte, und heute noch als erster Komiker in Lustspiel und Posse, wie als Baßbuffo in der Oper wirksam ist. Seine damaligen Debutrollen waren: Bartolo, Mengler, Nicolas (das goldene Kreuz), Baron Palm (List und Phlegma), Bijou (Postillon), Baptiste (Maurer), und er ist mit ein Paar Ausnahmen auch jetzt noch im Besitz dieser Partien.

Herr Räder besitzt für das komische Fach ein sehr reiches Talent, eine außerordentlich glückliche Naturbegabung, und hat sich überdies im Laufe der Zeit eine Gewandtheit, Routine und Sicherheit angeeignet, die seine Wirksamkeit auf das Kräftigste unterstützt. Man darf in der That sagen, daß seine Komik, wenn sie auch nicht selten sehr ins Groteske in Maske, Mimik, Spiel und den kleinen Freiheiten des Dialogs überspringt, oft unwiderstehlich hinreißt, daß auch der Ruhigste bisweilen „über die mancherlei Farcen und abgeschmackten Possen unwillkürlich lachen muß, mag er sich auch im nächsten Momente über sich selbst ärgern, daß er darüber habe lachen können." Ist das Lachenerregen um jeden Preis wirklich das letzte Ziel, der höchste Triumph des Komikers, dann darf der Künstler mit Recht sich schmeicheln, einer der ersten Komiker Deutschlands zu sein. Mich däucht das aber eine zu niedrige Ansicht von dem Berufe und der Stellung eines Komikers als Menschendarstellers, in dessen Hände gerade ein sehr großer Theil der sittlichen Wirkung der Bühne gelegt ist. **Ridendo dicere verum** — lachend die Wahrheit sagen, im Gewande des Humors die Thorheiten und Schwächen der Menschen geißeln, das ist doch wohl eigentlich die ihm gestellte würdigere Aufgabe, und an dieser Aufgabe festzuhalten, scheint mir weder pedantisch noch rigoristisch. Dazu aber wird vor allen Dingen nöthig sein, daß

der Komiker sich nicht zum Possenreißer selber verflache und erniedrige, daß er — weil bei ihm die Gefahr des Gegentheils wirklich am größten — stets die hohe Würde seiner Kunst klar vor Augen habe und nicht von egoistischer Eitelkeit sich hinreißen lasse, nur um sein selbst und des seiner Person gezollten Beifalls willen die Rücksicht auf das Ganze, auf seine Kollegen, auf die Kunst, hintanzusetzen. Ihn vor Allen muß der lebendigste künstlerische Sinn, der feinste Takt, das zarteste ästhetische Schicklichkeitsgefühl beseelen; er vor Allen muß aus allen Kräften dahin trachten, sich dieses rein und unverfälscht und ungetrübt zu bewahren, will er auch wohlberechtigten höheren Kunstanforderungen möglichst genugthun, nicht lediglich um das rohe Zujauchzen des großen Haufens, habe dieser seinen Platz im ersten Rang oder auf dem Paradiese, buhlen und an dem leichten Erringen solcher leicht verwelklichen Glorie sich genügen lassen.

Herr Räder ist eine reich begabte Natur. Nach jeder Seite hin steht ihm die Agilität, die Geistesgegenwart und gewandte Sicherheit zu Gebote, welche dem Komiker für sein schwieriges Fach nicht fehlen darf. Es mangelt ihm nicht an Talent zu wirklicher Schöpfung komischer Charaktere, zu consequentem Festhalten und Durchführen derselben, ja selbst nicht an ausreichender poetischer Begabung für feinere komische Partien. So erinnere ich mich noch einer wahrhaft treff-

lichen Darstellung des alten Emmerling (gefährliche Tante) zur Zeit als die Bauer noch auf der Dresdner Bühne die Adele Müller gab, und mancher anderer ähnlicher Beweise dafür, z. B. des Marquis Boisfleury (Linda), des Maurer Lanzinger (Reichthum des Arbeiters) u. s. w., in deren ersten er selbst eine gewisse Eleganz des Spiels entwickelte, wie wir sie wirklich nur bei wenigen Komikern finden. Daneben war er mit einer, obwohl nicht ausgezeichneten, doch angenehmen und ziemlich gut geschulten Baßstimme begabt, die gleichzeitig für das Parlando der deutschen und italienischen Oper eine außerordentliche Geläufigkeit besaß. Die Stimme hat allerdings theils durch die Zeit, theils durch die falsche Behandlung an Klang außerordentlich eingebüßt und reicht höchstens noch für niedere Buffopartien der Oper eben aus, während sie für Posse und Vaudeville, sobald sie nicht gewaltsam über ihren natürlichen Umfang hinausgetrieben oder zu unschöner Anstrengung absichtlich forcirt wird, sehr wohl genügt. Alle anderen guten Eigenschaften des Künstlers aber sind geblieben, und es liegt nur an ihm, sie vollständig zur Geltung zu bringen, da es ihm nicht schwer werden kann, von einer gewissen Manierirtheit der Darstellung, die in einer großen Zahl von Rollen nicht die darzustellenden Charaktere, sondern eben nur Herrn Räder sehen läßt, sich mit ernstem Willen zu emancipiren.

Der Künstler ist in der burlesken Uebertreibung so mancher seiner Rollen, in dem possenhaften Herabziehen, man darf sagen Herabwürdigen derer der komischen Oper — und daß zwischen der Haltung in der komischen Oper und der in der Posse ein himmelweiter Unterschied liege, wird doch wohl heutzutage nicht erst breit auseinanderzusetzen und weitläuftig zu beweisen nöthig sein! —, in der karrikirten Färbung und in dem nicht selten über alles Maaß hinausschreitenden, das ganze Ensemble aufs Spiel setzenden Hervordrängen der eigenen Persönlichkeit, ein freilich nicht ganz unschuldiges Opfer des Ungeschmacks der verschiedenen Publikümer geworden, vor denen er daheim und auf zahlreichen Gastspielreisen fast stets mit immensem Beifall aufgetreten, und die durch das grellste Auftragen der Farben und die schreiendsten Kontraste sich am meisten gepackt und zu unaufhörlichster Handarbeit im Schweiße ihres Angesichts angeregt fühlten. Daß ein Künstler wie Räder solcher oft sehr nach Koulissenreißerei schmeckender Nothbehelfe, will er nur ernstlich, wirklich nicht bedarf, daß er es besser machen kann und in der That häufig besser machen will, wer erkennte das nicht gern und freudig an? Rollen, wie z. B. van Bett und Bartolo, die ich in wahrhaft indignirender Uebertreibung und dann auch wieder, namentlich in der letzten Zeit, sehr gemessen und gehalten, ohne daß sie deshalb an ihrer äußerlichen Wirkung verloren hätten

(während sie unbedingt an künstlerischer Bedeutung und Würde wesentlich gewannen), von ihm gesehen, würden, da nöthig, neben manchen anderen noch specielle Beweise dafür liefern. Es wird jedenfalls nur auf ein ernstes künstlerisches Zusammenraffen seiner selbst, auf ein energisches und consequentes Wollen ankommen (und bei seinem Talent und seiner allgemeinen und verdienten Beliebtheit kann er das getrost wagen), um den alten Adam der persönlichen Beifallssucht zum Besten des neuen, echten Künstlermenschen allmälig ganz zu unterdrücken und zu vernichten, und es ist wahrlich noch Zeit dazu, aber freilich die höchste Zeit! Ein Aufzählen seiner Rollen scheint um so mehr überflüssig, als das Fach des ersten Komikers, das nur im Gebiet der Oper für ihn etwas beschränkter erscheint, obwohl er auch hier Partien, vielleicht aus einer Art Rollensucht, in Besitz hat, die ihm eigentlich nicht gebühren (z. B. Malvolino [Stradella], Papageno [Zauberflöte] u. s. w.) deutlich genug dieselben andeutet. Auch als dramatischer Schriftsteller ist Herr Räder mehrfach aufgetreten. Und wenn auf diesem Gebiete, wie in der Politik und sonst so häufig, nur der Erfolg entscheidet, so muß man auch dieser Seite seiner Thätigkeit volle Gerechtigkeit widerfahren lassen, wenigstens was seinen „Weltumsegler“ und „artesischen Brunnen“ betrifft. Hier ist wirklich noch ein naturwüchsig derber Humor, eine drastische Komik,

ein frisches savoir faire, das ihnen als Possen Werth verleihet und ihre beifällige Wanderung über die Mehrzahl der deutschen Bühnen hinlänglich erklärt. Alle späteren Arbeiten dieser Art aber — und es sind deren noch viele — erscheinen flach und fade, matt und witzlos ungesalzen, und haben sich selbst in Dresden nicht zu halten vermocht, obwohl man dort Herrn Räders Muse gegenüber wirklich sehr genügsam ist und überdies ihnen meist eine so brillante und kostspielige Ausstattung gewidmet wurde, wie sie besserer Produkte würdig gewesen wäre. Seit einiger Zeit scheint Herr Räder die Feder bei Seite gelegt zu haben, und das ist wirklich ein Vortheil für ihn und das Publikum.

Herr Ferdinand Kramer,

vom Jahre 1839 an bei der Magdeburger Bühne thätig, trat im Jahre 1842 in sein Engagement beim Dresdner Hoftheater ein, nachdem er als Don Carlos, Ernst Hellwald (Von Sieben die Häßlichste) und Anton (die Verwandtschaften) dort gastirt hatte, wo er für das Fach jugendlicher Liebhaber, Bonvivants und Naturburschen bestimmt ward. Im Wesentlichen bewegt er sich noch heute ziemlich auf demselben Boden, und die Naturburschen und jüngeren Charaktere derberer Färbung gelingen ihm am besten, während Liebhaber und Bonvivants, welche zum Theil die Herren Heese und Liebe

überkommen haben, ohne daß übrigens seine Thätigkeit quantitativ eine wesentlich beschränktere geworden wäre, eine größere Feinheit und Noblesse, einen poetischeren Schwung bedingen, als Herr Kramer ihnen zu geben, weniger vielleicht vermag, als gewillt ist. Unbedingt nicht ohne ein sehr schätzenswerthes Talent läßt dieser Künstler sich viel zu sorglos gehen und meint oft durch eine, scheinbar erzwungene Beweglichkeit, ein äußerlich gemachtes Feuer, wohl auch durch eine gar zu große Natürlichkeit den Mangel an tieferer Charakterauffassung und an künstlerischer Durchbildung ersetzen zu können. Daß ihm recht erfreuliche Leistungen möglich sind, hat er verschiedentlich bewiesen. Denn es hat während seines Dresdner Engagements längere Zeiträume gegeben, wo ein sehr wackeres Fortschreiten mit Freuden bemerkt wurde. Bald aber trat wieder Erschlaffung ein und statt der erwarteten immer runder und gehaltener sich gestaltenden Kunstprodukte sah man leider wieder die reinen Handwerkserzeugnisse, wie eine glückliche äußere Begabung und durch vieljährige Uebung erworbene Koulissenroutine neben einem sorglos zugreifenden Instinkt sie wohl erzeugen können. Herrn Kramers Talent befähigt ihn für eine höhere Stellung, als er sie jetzt künstlerisch betrachtet einnimmt, und während er an kleineren Bühnen namentlich auch durch das Feurige seiner Darstellung momentanen Succes erringen würde, während

er auch in Dresden desselben beim naiven Publikum nicht entbehrt, reichen doch in der That die meisten seiner Leistungen nicht weit über die Mittelmäßigkeit hinaus. Es wird nur auf ihn ankommen, jene höhere Stufe zu erreichen; es fehlt ihm, wie gesagt, nicht an Mitteln, auch wahrhaftig nicht an tüchtigen Vorbildern, und an Kraft, wenn er ernstlich will. Aber er muß das leidige Sichgehenlassen, die unglückliche, mit sich selbst zufriedene Nonchalance aufgeben, und ein wahrhaft ernstes und künstlerisches Bewußtsein in sich pflegen und dessen Stimme nicht mit leichtem Sinne überhören.

Es ist wahr, durch eine Zeit ernsteren Strebens ist es ihm gelungen, so manche früher ihm anklebenden Unarten, eckige Bewegungen, linkische Manieren, anstandslose Haltung und so manches Geckenhafte abzulegen, was Alles er wohl von gewissen Rollen, die derartiges, obwohl nicht so verzweifelt natürlich, erforderten, auch auf andere Rollen übertragen mochte, wohin es nun eben gar nicht gehörte, und er hat nicht selten eine verständigere und charakteristischere Auffassung bekundet, während die Durchführung seiner Partien fast ohne Ausnahme von glücklicher, wenn immerhin unbewußter Consequenz zeugt. Wo dies aber möglich geworden, wo überdies eine gewinnende äußere Erscheinung, ein im Ganzen günstiges Organ, eine große Gewandtheit und ein glücklicher Humor hinzutritt, da

sollte ich meinen, wären die Vorbedingungen für Erreichung eines höheren Ziels und die Möglichkeit der Erreichung desselben wirklich vorhanden. Daß er in der Tragödie häufig in einen hohl pathetischen Ton sich verliert, in eine breit gezogene Deklamation, die durch Häufung von Kehltönen, namentlich auch bei der falschen Gutturalaussprache des R (das doch unbedingt zu den Zungenbuchstaben gehört, oder wie Eduard Jerrmann es ganz richtig bezeichnet, zu den Verticolingualen) leicht sehr schwerfällig und unangenehm wird, und die, wenig poetisch gefärbt, an die Tiefe und Wahrheit des Gefühls den Zuschauer nicht glauben läßt, ist allerdings wahr. Sein Ferdinand Alba (Egmont), sein Ulrich Rudenz (Tell), selbst sein Sickingen (Götz), Illo (Wallensteins Tod), Gianettino Doria (Fiesko), obwohl diese Rollen eine derbere Färbung, doch mit Rücksicht auf den historischen Stil der Darstellung, poetisch gehoben, vertragen — ja sein Ruben (Uriel Akosta), Valentin (Faust) und ähnliche, bekunden das deutlich, und sein Horatio (Hamlet), sein Lionel und La Hire (Jungfrau von Orleans), Masham (Glas Wasser) 2c. lassen daneben den ritterlichen Anstand zu sehr vermissen. Dagegen spricht für seine Befähigung die Ausführung von Rollen wie Sittig (Bürgerlich und romantisch), Assessor Bitter (Bekenntnisse), Ramsdorf (Gefängniß), Herrmann (Herrmann und Dorothea), Heinrich (Richards Wanderleben), Babiéga (Er-

zählungen der Königin von Navarra); vor Allen sein Benjamin (Valentine), während andere, wie Legationsrath Dorn (Geistige Liebe), Reitknecht Schnell (die Vertrauten), Gaston (Donna Diana), Rath Selling (Advokaten), Bussières (Estelle), Malström (Monaldeschi) ꝛc. entweder Mangel an Noblesse oder Ueberfluß an Uebertreibung verrathen. Dagegen verdienen Dromio von Ephesus (Komödie der Irrungen), Moritz Günther (die Schwestern), Christoph (Dorf und Stadt), Claude Michaud (Ein Ring), Geiser (Rechnungsrath und seine Töchter), Jean (die schöne Müllerin), Peter (der Wittwer), Tramio (die Widerspänstige), Mayfeld (Ein Mann hilft dem andern), Schniffelinsky (Kammerdiener), Klarenbach (Zillerthaler), Wilhelm (der verwunschene Prinz) und ähnliche, mit Recht die Anerkennung, welche ihnen zu Theil wird, mag man auch streng kritisch an ihnen dies oder das zu bemängeln haben, weil Herr Kramer nun einmal ernst künstlerische Vorbereitung und Durcharbeitung leider zu den überflüssigen Dingen zählt und zu keck auf sein Naturell vertraut.

Herr Emil Walther,

nach einem Gastspiele als Eduard (Eine Familie) und Faust 1847 in Dresden engagirt, ist wahrscheinlich derselbe, der seit etwa zehn Jahren an den Bühnen zu Detmold, Köln,

Königsberg (und Meiningen?) im Fache der Liebhaber und jugendlichen Helden thätig war. Wahrscheinlich, sage ich, wenigstens in Bezug auf die beiden zuerstgenannten Bühnen. Denn alle hier gegebenen historischen und biographischen Notizen beruhen auf eigener persönlicher Forschung, nach keiner Seite hin auf etwaigen Privatmittheilungen, die mir nicht zugänglich waren, und der „Walther" giebt es manche auf den deutschen Bühnen, so daß bei mangelnder Angabe der Vornamen wohl ein Irrthum möglich, vielleicht auch verzeihlich ist, zumal die Mehrzahl der hier etwa zu benutzenden gedruckten Quellen überdies noch an großer Unzuverlässigkeit leidet. Das thut indeß in vorliegendem Falle gerade wenig zur Sache, da Herr Walther nicht zu den Notabilitäten seines Faches gehört, bei denen man emsig nach authentischen Angaben geizt (so selten auch bei noch lebenden Schauspielern und Schauspielerinnen, Sängern und Sängerinnen diese Authentie zu erreichen ist, weil die Meisten derselben von der wunderbaren Manie erfüllt sind, ihr Alter möglichst zu verbergen, während das doch ziemlich indifferent ist, da lediglich die Bühnenerscheinung und die Frische der Leistung für den Zuschauer oder Zuhörer als bestimmend hervortritt, und der erste Liebhaber immerhin nach seinem Geburtsscheine ein halb Jahrhundert zählen darf, wenn nur seine Persönlichkeit und sein Wirken auf der Bühne im Stande

ist, eine Illusion von etwa zwanzig Jahren minder hervorzurufen), und da überdies diese Blätter zunächst mit der Gegenwart sich zu beschäftigen haben.

Herr Walther ist ein sehr deutlicher Beweis dafür, daß die sogenannte innere Stimme den Menschen nicht selten täuscht oder doch durch Einwirkung irgend welcher Beziehungen, Verhältnisse, Launen, getrübt und dann nothwendig falsch verstanden wird. Er verließ seine frühere Laufbahn, auf der ihm wahrscheinlich mehr Lorbeeren geblüht haben würden, um seinem Schauspielerdrange zu folgen, dem wie man sagt, auch seine Familie energisch widerstrebte. Und diesmal wäre das Widerstreben in der That nicht ohne Grund gewesen. Denn Herr Walther hat wirklich keinen besondern Beruf, kein bedeutendes Talent für eine erfolgreiche Bühnenthätigkeit. Er wird trotz des ehrenvollen Grades wissenschaftlicher Bildung, den er vor der großen Mehrzahl seiner Kollegen voraus hat, trotz seines Fleißes, seines sorgfältigen Studiums, trotz allen guten Willens endlich — gewiß lauter sehr achtungswerthe Eigenschaften — stets ein mittelmäßiger Schauspieler bleiben, den man ob seiner verfehlten Karrière aufrichtig beklagen würde, da er ein ernstes künstlerisches Streben zeigt, wenn nicht diese Klage sofort durch seine grenzenlose Eitelkeit und übermäßige Selbstschätzung zum Verstummen gebracht würde, die ihn sich selber als ein verkanntes Genie in unendlicher Naivetät hin-

stellen läßt und lebhaft an den allerdings weit harmloseren Wallenstein'schen Wachtmeister mit seinen „im Stillen gebliebenen Verdiensten" erinnert.

Herr Walther ist nämlich auch als Schriftsteller aufgetreten, und von so ehrenwerthem Streben und Drange nach edlerer geistiger Beschäftigung in den Mußestunden dies zeugt, sofern er eine rühmliche Ausnahme von vielen seiner Genossen macht, die häufig nur ihre Erholung in den „Naturstudien des Wirthshauslebens" suchen, so liefert es doch andererseits wiederum einen neuen Beweis für die wiederholte, und durch sehr vereinzelte Ausnahmen nur um so mehr bestätigte Erfahrung, daß Schauspieler und Schriftsteller in einer Person gemeiniglich nach beiden Seiten hin nichts Erhebliches leisten. Wie Herrn Walther als Schauspieler die poetische Weihe oder mindestens jede Fähigkeit des Ausdrucks für dieselbe, die individuell charakteristische selbstschöpferische Gestaltungskraft, die echte natürliche Schönheit der Darstellung mangelt, so erkennen wir dieselben Mängel auch bei dem Schriftsteller, als Verfasser des vor Kurzem erschienenen Romans „Kunst- und Liebesleben," bei dem es seiner Mittelmäßigkeit und Bedeutungslosigkeit halber in der That sehr zu verwundern wäre, daß er einen Verleger gefunden, wenn nicht bei Produktionen namentlich auf belletristischem Felde schon längst das Unglaublichste selbst durch die Erfahrung

glaublich geworden und vielleicht nirgend mit größerm Rechte, als eben hier, das Horazische Nil admirari an seinem Platze wäre. Man wird vielleicht tadelnswerth finden, daß ich hier, wo es lediglich um den Schauspieler sich handelt, auch den Schriftsteller in den Kreis der Betrachtung ziehe, und ich selbst würde diesen Tadel als begründet anerkennen, wäre nicht der ganze Roman (?) ein Stück Schauspielerroman, wäre nicht in dem Helden unschwer der Verfasser selbst zu erkennen, wäre nicht zu großem Ueberfluß noch ein briefliches „dramaturgisches Intermezzo" beigegeben — zu großem Ueberfluß, sage ich. Denn das Gute und Wahre darin ist nicht neu, sondern schon vielseitig, nicht nur von Ed. Devrient, in dessen als seines freilich viel geistreicheren Meisters Wort, Herr Walther bis zu den lächerlichsten Consequenzen hinaus gläubig schwört, sondern sogar von den verständigeren und gewiegteren Kritikern selbst wiederholt ausgesprochen worden, die natürlich Herr Walther alle miteinander, selbst Lessing kaum ausgenommen, mit einer wahrhaft kolossalen Naivetät so recht gründlich verachtet, obwohl er, was seine Eitelkeit freilich nicht anerkennt, bisher von der Kritik noch sehr schonend behandelt worden ist — und das etwa Neue ist weder gut noch wahr, sondern meist geradehin paradoxer Unverstand oder exquisiteste Absurdität! Das ganze Buch dient dem Verfasser vornämlich nur als Vehikel, seine

ästhetischen Ansichten, seine Kunstanschauungen, die aber eben häufig nicht eigene, sondern nur äußerlich angeeignete sind, auszusprechen und daran die eiteln und arroganten Klagen über die ihm zu Theil gewordene Verkennung als Künstler in widrigst egoistischer und über die Maaßen selbstgefällig eitler Weise anzuknüpfen. Sonach gehört diese Art schriftstellerischer Thätigkeit unbedingt in das Bereich einer Kritik seiner schauspielerischen Begabung und Wirksamkeit. Denn jemehr er sich selber (und gewiß nur er allein) „sich dünken läßt, er sei etwas, da er doch Nichts (oder meinethalben auch nur wenig) ist", zu um so höheren Ansprüchen fordert er die Kritik heraus, deren wohlwollende Rücksichtnahme oder gar deren Mitleid mit all seinen vergeblichen Anstrengungen er schwerlich beansprucht, da ja die „Anerkennung und das Zureden treuer Freunde und die schnelle Entwickelung, die er durch immer neue und bessere Engagements erlangte, ihm den Glauben und die Zuversicht an sein Talent erhalten", während seine „ganze künstlerische Laufbahn von Anfang an und mehrere Jahre hindurch unter dem versengenden Hauche der Recensenten gekränkelt" hat. Was würde es Herrn Walther nützen, wenn auch die gesammte Kritik Deutschlands und nicht nur die der von ihm beliebten und verworfenen vier Klassen, sondern auch die von ihm projectirte, seiner Ueberzeugung nach allein verständige, allein gerechte, al-

lein würdige der „Schauspieler selber*), die jedoch für ihre Aussprüche der Behörde verantwortlich sein müssen", ihn im reinsten und vollstimmigsten Unisono bis in die Wolken erhöben? Sie würde damit ihm doch das mangelnde Talent nicht ersetzen, sondern höchstens seiner künstlerischen Eitelkeit, die in seinem Buche wenigstens überall sich ausspricht, momentane Triumphe bereiten können.

---

*) Sonach wird jedenfalls Herr Arnold Schlönbach (A. S.), doch immer ein gewesener Schauspieler, der jetzt mehrfach in Journalen mit Künstlerbildern nach eigenen Dictaten auftritt, und das unbefangene Publikum Dresdens im vorigen Sommer durch seine „wunderlich lieben", eigenthümlichen Stilübungen als Schauspielkritiker, auch als Gemäldeausstellungsrecensent, durch eine wahrhaft großartige, tiefpoetische Novelle: „Die Tochter des Aristokraten", durch Aphorismen und „zerstreute Gedanken", selbst durch unvergleichliche Gedichte im Feuilleton der Sächs. Constitut. Zeitg. — erheiterte, der rechte und berufene Kritiker für Herrn Walther sein. Was übrigens auf das kritische Urtheil selbst bei weitem competenterer Schauspieler zu geben, davon liefert das oben (S. 129) von mir angeführte Factum wohl hinlänglichen Beweis. Und doch wird Herr Walther am allerwenigsten Herrn Eduard Devrient die Competenz abzusprechen gemeint sein, die ich nach jenem Vorgange ihm nicht unbedingt einräumen möchte.

Es ist ein großer Vorzug für den Schauspieler, wenn er wissenschaftliche Bildung besitzt, wenn ein ausgebildeter Verstand und das Streben ihm eigen ist, aus klarer Erkenntniß und wahrer Begeisterung für die hohe Bedeutsamkeit seiner Kunst, immer mehr über dieselbe zu denken und für sie auch in diesem Sinne wirksam zu sein. Aber das allein macht den Schauspieler noch lange nicht. Für diesen ist vor allen Dingen auch Talent, wirklicher Beruf — von der „Auserwähltheit“, die nur wenigen Lieblingen der Götter beschieden ist, gar nicht zu reden — und die angeborene Fähigkeit zur wahren und schönen poetischen und phantasiereichen Reproduktion seiner durch die ihm gegebenen dichterischen Charaktere erregten Intentionen erforderlich. Diese aber fehlt Herrn Walther in der That. Trotz allen Bemühens giebt er fast immer nur sich selbst, kann aus dem ziemlich engbegrenzten Kreise seiner Individualität, deren Grundzug eine prosaische Pedanterie ist (sein „Kolenbrater Stephan Reihenmeyer“ in Dorf und Stadt — auch sein Karl Theodor Bloom [Rosenmüller und Finke], und Friedrich [die Frau im Hause] — ist deshalb eine seiner besten Rollen, wenn auch die wärmere Färbung seiner Neigung zum Lorle in einem ziemlich unnatürlich gequetschten Sprachton keinen genügenden Ausdruck findet, wie er den tieferen Herzensgefühlen nirgend den Ausdruck voller Wahrheit zu geben vermag, obwohl er darum

unablässig kämpft und ringt), nicht heraus, und wo er, wie neuerlich in einzelnen Rollen z. B. als Fabrice in den Geschwistern von Göthe, gewaltsam aus diesem Kreise sich herauswerfen will, da merkt man zu sehr die Absichtlichkeit, das Ganze bekommt ein forcirtes Gepräge und kann da wiederum nicht befriedigen. Wer sich aber selbst so hoch stellt, wie es Herr Walther thut, von dem sollte man mindestens eine durchaus fehlerfreie Aussprache erwarten dürfen. Ob aber Greise, Gränkung, Drohn, Dreue (statt: Kreise, Kränkung, Thron, Treue) — ob ein Dehnen der Endsylben in pathetischen Stellen: Liebe — h, denkennn, und manches Aehnliche, was sich durch die Schrift schwer oder gar nicht wiedergeben läßt, diesen Namen verdiene, wird wohl leicht zu entscheiden sein. Wäre es Herrn Walther möglich, die Fähigkeit seiner Charakteristik in sich zu entbinden, so könnte er vielleicht später noch in Intriguantpartien Anerkennenswertheres leisten. Einzelne Züge in seinem Santinelli (Monaldeschi) schienen darauf hinzudeuten. Aber vor allen Dingen müßte er erst sich über sich selbst klarer werden und über das bescheidene Maaß seiner Befähigung, und sich nicht mehr durch die gefärbte Brille eigenliebigster Selbsttäuschung anschauen. Sehr viele mittelmäßige Schauspieler — mit Musikern, Malern, Schriftstellern ist's nicht viel anders — leiden übrigens an der Monomanie, sich für verkannte Genie's, und durch krankhafte

Arroganz, unausstehliche und gänzlich ungerechtfertigte Prätensionen und dünkelvolle Reizbarkeit für solche vermeintliche Verkennung schadlos zu halten, und diejenigen, welche unter der Hülle affektirter Bescheidenheit ihren eiteln künstlerischen Hochmuth, unter äußerlich erkünstelter Demuth den innerlich wie ein verzehrendes Feuer brennenden excentrischen Stolz zu verbergen suchen, bei aller Verbitterung auch noch lächelnde Befriedigung oder ein hochfahrendes Drüberhinwegsetzen heucheln: das sind unbedingt die Schlimmsten und Gefährlichsten dieser Kategorie, denn bei ihnen ist jede Hoffnung auf die Möglichkeit einer Besserung verschwunden. Man würde es bei seinem Ernst für die Kunst aufrichtig beklagen müssen, wenn Herr Walther gewaltsam auch in diese Kategorie sich hineindrängen wollte.

Herr Alexander Liebe

betrat vor etwa sieben Jahren in Breslau die Bühne, ging dann nach Aachen, war von 1847 bis 1850 am Hoftheater zu Hannover engagirt, und ist jetzt seit zwei Jahren Mitglied der Dresdner Bühne für das Fach der jugendlichen Liebhaber. Seine Gast-, oder wenn man will Debutrollen als Don Carlos, Romeo, Jakob Unfall (Portrait der Geliebten), zeigten viel natürliche Begabung, selbst einen gewissen poetischen Fonds und eine erfreuliche Gewandtheit auf der Bühne, ne-

den einer sehr vortheilhaften, jugendfrischen äußern Erscheinung und einem hübschen Organ. Aber auch andererseits eine Menge übler Angewohnheiten, die den Beweis lieferten, daß der angehende Künstler niemals eine solide Theaterbildung empfangen, daß er dem Talent und der bisher gewonnenen Routine das Meiste verdanke, und daß er an Karl Devrient's extravaganten und häufig unschönen Manieren, freilich ein Zeichen von wenig ursprünglichem Geschmack, ein verderbliches Beispiel der Nachahmung gefunden; namentlich waren die Bewegungen sehr eckig und ungewandt, zum Theil selbst widrig gespreizt, auch die Deklamation häufig manierirt und ohne den Ausdruck wahrer innerer Wärme, und es machte sich nichtsdestoweniger eine ziemliche Dosis Selbstbewußtsein bemerkbar, die Zweifel an dem ernsten Weiterstreben erregen konnte. Mit feinem Anstand gehen und stehen und die Arme bewegen zu lernen, daran hatte Herr Liebe noch nicht gedacht. Es ging ihm wie den meisten Anfängern auf der Bühne, die gemeinhin eben zwei Arme und zwei Beine zuviel haben, weil sie nicht wissen, was mit denselben beginnen. Es ist das übrigens keineswegs so leicht, als mancher von denen, die draußen stehen, sich oft einbildet. Die Bühne ist noch ein anderer Boden als ein Salon, und das Bewußtsein, daß hundert und aber hundert Augen auf die geringste Bewegung aufmerksam gerichtet sind, vermehrt noch

die Verlegenheit. So mancher unserer Lions, der in den Salons und Boudoirs untadelhaft sich zu benehmen weiß, würde auf der Bühne, auch nur eine ganz entsprechende Situation angenommen, wie er sie im gewöhnlichen Leben täglich vielleicht wiederholt durchmacht, unbezweifelt eine wahrhaft jämmerliche Figur spielen und für beißendsten und sehr gerechtfertigten Spott nicht zu sorgen haben. Auch hier kann weder Tanz-, noch Gymnastik-, noch Exerzierunterricht und dergl. allein helfen; die praktische Vorübung auf der Bühne selbst, wie sie verständig eingerichtete Theaterschulen vornehmlich gewähren können, muß neben Ausbildung des Sinnes für Plastik und Adel und Feinheit der Manieren hier das Beste thun.

Für das Fach der jugendlichen Liebhaber im engeren Sinne des Worts finden sich auf der deutschen Bühne nicht viele nach äußerer und innerer Begabung ausreichende Repräsentanten. Die erste war unbedingt, die zweite wenigstens in hoffnungerweckenden Spuren bei Herrn Liebe vorhanden, und man mußte deshalb sein Engagement willkommen heißen unter der Voraussetzung natürlich, daß ein ernstes Streben nach Fortbildung ihn beseele. Wahr ist's, er hat von jenen äußerlichen unschönen Manieren mit Achtsamkeit auf sich selbst und emsiger Sorgfalt nicht wenige glücklich zu beseitigen gewußt, und nur dann und wann, namentlich in pathetischen

oder dem höheren Drama angehörigen Rollen, treten dieselben auf Momente störend wieder hervor. Auch hat er sich eine größere Routine angeeignet und leistet nicht selten im Konversationsstücke, im Lustspiel recht Erfreuliches. Allein die geistige und gemüthliche Fortbildung, das Entzünden des poetischen Funkens hat er besonders in der letzten Zeit sehr auffallend vernachlässigt, so daß man fast anzunehmen versucht wird, er halte nicht für nöthig an seiner Besserung zu arbeiten und sei mit sich selbst hinlänglich zufrieden. Das wäre freilich ein sehr beklagenswerther Irrthum. Seine Leistungen in der Tragödie vor Allem tragen den Stempel des Unbefriedigenden besonders auch in der Manier des Dialogs sehr eklatant an sich. Von dem historischen Stil, der zu deren Darstellung unbedingt erforderlich, scheint Herr Liebe keine Ahnung zu haben, und sein Sprachton schwankt dabei fast immer zwischen einem trockenen, hohlen Pathos und einem verletzenden Konversationstone, der vielleicht für Natürlichkeit gelten soll, aber unbedingt stets die Illusion zerstört und ebenso an der Tiefe des Gefühls und der Leidenschaft zweifeln läßt, weil er sie mit konventioneller Nonchalance behandelt, die allenfalls im gewöhnlichen Lustspiele und in kleineren Bluetten an ihrer Stelle sein kann. Ueberdies findet ein merkwürdiges Schwanken zwischen dem Werthe der einzelnen Leistungen statt, welches nicht für die sichere Konsequenz des

Studiums spricht. So ist sein Romeo, Don Carlos, Ferdinand von Walther, Prinz (Emilia Galotti), Lionel (Jungfrau von Orleans), Herzog Orsino (Was ihr wollt), Malcolm (Macbeth), Max Piccolomini, selbst Brackenburg, und Don Luis (Donna Diana) u. s. w. trotz gelungener Einzelheiten noch sehr wenig künstlerisch befriedigend. Dagegen genügt er mehr im Konversationslustspiel, wenn auch bisweilen eine größere Dosis Humor zu wünschen wäre und ein künstlerisch geadelteres Spiel der etwas prosaischen Natürlichkeit zur Vollendung der Leistung aufhülfe. Derartige Rollen sind: Legationsrath Dorn (Geistige Liebe), Gustav Theodor Bloom (Rosenmüller und Finke), Ferdinand Hell (Student und Dame), Alfred (der geheime Agent), Wallbeck (Gefängniß), Heinrich d'Albret (Erzählungen der Königin von Navarra), Paul (Diana von Mirmanda), Strauch (Rechnungsrath und seine Töchter), West (der Gefangene), Arthur von Alsen (Fest im Entschlusse), Heinrich Bock (die Vertrauten), weniger sein Philipp von Strehlen (der beste Ton), Henry von Flavigneul (Frauenkampf), Roderich (die Frau im Hause), Lysander (Sommernachtstraum), Fürst (Dorf und Stadt) u. a. m.

Es liegt ohne Zweifel in der Hand des jungen Künstlers, sich eine bedeutendere Zukunft zu erringen. Dazu ist aber unbedingt ein stetiges Fortschreiten, ein ernster Wille

und eine emsige Sorgfalt, nicht minder die Ablegung der bei so manchen Darstellungen deutlich durchschimmernden Selbstzufriedenheit erforderlich, die nur zu leicht zur Nichtachtung des Publikums und der Kunst selbst führt. Herr Liebe ist in den Jahren, wo die Kunst die volle Hingabe des ganzen Wesens beanspruchen darf und beanspruchen muß; wenn sie in ihren Repräsentanten auch ihre echten Jünger anerkennen und für die Zukunft die Weihe ihrer wahren Priester in Aussicht stellen soll. —

Unter den übrigen Mitgliedern des recitirenden Schauspiels sind noch folgende zu nennen: Herr **Karl Meister**, schon in den Jahren 1840 bis 1844 für Naturburschen und Bedientenrollen in Dresden, dann bis 1847 am Königstädter Theater in Berlin, und von da ab wiederum an der Dresdner Hofbühne und zwar zumeist für kleinere Charakter- und Intriguantsrollen engagirt. Ein außerordentlich vielbeschäftigter (trat er doch in den letzten zwölf Monaten 130 mal, darunter in 10 neuen und 6 neueinstudirten Stücken auf), sehr fleißiger und strebsamer Künstler, dem, wie es den Inhabern kleinerer Partien leider so häufig geht, Seitens des Publikums selten nur die verdiente äußere Anerkennung gezollt wird; sein etwas näselnder Sprachton thut in seinem jetzigen Rollenfache ihm keinen Eintrag und das früher an ihm hervortretende Kopiren Emil Devrient'scher Manier hat er ebenfalls beseitigt. —

Für ältere Charakterrollen — Lorenz Kindlein (der arme Poet), Baron Scarabäus (unterbrochene Whistpartie), Meister Zoller (Sie ist unschuldig), und ähnliche, vorzugsweise indeß nur zur Aushülfe, wirkt bisweilen Herr Friedrich Rottmayer, seit zwei Jahren in Dresden, nach einem vielbewegten Leben, als Opernregisseur (ich komme auf ihn zurück) engagirt, ein achtungswerther Künstler aus der alten guten Schule (seit Schröder, Iffland, Göthe haben wir eigentlich keine Schule, nur noch etliche Traditionsreliquien), wenn auch ohne hervorragendes Talent, und etwas monoton. — Mehr zur Aushülfe als in einem eigentlichen Fache ist der bisherige Regisseur Herr Karl Pittmarsch in älteren Rollen beschäftigt und leistet, soweit sie eine derbe Färbung vertragen, soweit nicht die Schwerfälligkeit der Sprache, die fortwährende Verwechselung der Umlaute und Doppellaute komisch und störend, und auffallender Gedächtnißmangel hemmend bemerkbar wird, manches der Anerkennung Würdige; dahin gehört sein Miller (Kabale und Liebe), während sein Thibault D'Arc fast unerträglich ist, ferner sein Robert Fisch (Richards Wanderleben) u. s. w. Doch scheint die Zeit seiner Wirksamkeit in der That vorüber zu sein; er sollte sich endlich selbst Ruhe gönnen. — Für ältere komische Rollen besitzt Dresden in Herrn Julius Koch einen Darsteller, dessen Kräfte mehr und mehr abnehmen und dessen bedeuten-

des Talent schon seit lange in eine routinirte Manier sich verknöchert hat, die ein allmäliges Zurücktreten wohl gerechtfertigt erscheinen läßt; muß ja jedem Künstler selbst daran gelegen sein, nicht als Ruine auf der Bühne zu erscheinen (ich spreche das als allgemeine Bemerkung aus) und früheren wohlerworbenen Ruhm methodisch selbst zu Grunde zu richten. — Als zweiter Komiker fungirt seit einem Jahre Herr **Hermann Butterweck**, der sich in anerkennenswerther Weise bestrebt, durch ein sorgfältig charakteristisches Wirken den höheren künstlerischen Standpunkt zu erreichen, und allmälig auch in der Gunst des Publikums mehr und mehr gestiegen ist; ein wenig mehr Humor und Laune wäre ihm allerdings hier und da zu wünschen, auch will der Gesang im Vaudeville nicht allemal ausreichen. Er ist ein verständiger und sehr gewandter Künstler, der in einzelnen Rollen selbst eine gewisse Virtuosität zeigt, die sehr bestechen kann. — Für gesetztere Liebhaber, kleinere Anstandsrollen und ähnliche Partien untergeordneter Bedeutung, zugleich aushülfsweise als Sänger für kleine Rollen in der Oper, finden wir Herrn **August Gerstorfer** seit 1842, wo er vom Münchner Hoftheater her, dem er früher angehörte, als Don Manuel (Braut von Messina) und Don Carlos in Dresden gastirte, dort engagirt. Der bescheidene Künstler strebt den ihm angewiesenen Platz mit Fleiß und Sorgfalt auszufüllen;

nichtsdestoweniger ist dieses Streben in Bezug auf Organ und Dialekt nicht von dem erwünschten Erfolge begleitet, und er kann eine Art Steifheit und Ungelenkigkeit in Haltung und Spiel nicht überwinden, besonders auch da es ihm selten nur gelingt, etwas Feuer in seine Darstellung und Poesie in seine Rollenauffassung hineinzutragen, was namentlich in der Tragödie störend wirkt. Allerdings wäre es unbillig, erste Künstler für Nebenrollen zu verlangen; aber bei einer Bühne wie die Dresdner darf man zweifelsohne auch in dieser Kategorie mit Recht höhere Anforderungen stellen. — Kleinere jugendliche Liebhaber- und Naturburschenrollen und Dümmlinge spielt Herr **Louis Seiß** (seit 1844 dem Theater und der Dresdner Bühne angehörig) mit Fleiß und Talent. Vor Kurzem ist auch für Aushülfsrollen im jugendlichen Liebhaberfache Herr **Fischer**, Sohn des tüchtigen Chordirektors Fischer, engagirt worden, über den ich, um nicht vielleicht ungerecht zu sein, vorläufig das Urtheil noch suspendire. Jugendlich und niedrig komische, vorzugsweise karrikirte Partien pflegt noch jetzt Herr **Albert von Böhme**, der wohl schon länger als ein Vierteljahrhundert der Dresdner Hofbühne angehört, mit Beifall zu spielen, doch läßt er ein breitspurig karrikirtes Wesen zu scharf hervortreten, und befleißigt sich andererseits einer zu natürlichen Anstandslosigkeit, die ihn in Verbindung mit einem schwerfällig

gedehnten Redeton, der wohl das Pathos ersetzen soll, für ernstere Rollen nicht verwendbar erscheinen läßt. Daß man ihn selbst in der Tragödie für kleinere ernste Partien verwendet, ist unbedingt, obwohl er redlichen Fleiß daran wendet, ebenso ein Mißgriff, als daß man noch immer nicht abläßt, ihn wie früher in Gesangpartien der Oper zu beschäftigen, wozu die Mittel nach keiner Seite hin mehr ausreichen. — Herr **Alexander Wilhelmi**, seit 1849 Mitglied der Dresdner Hofbühne, wird für kleinere Charakter- und derartige ältere Nebenrollen verwendet, und mag um seines fleißigen Strebens willen Anerkennung verdienen, wenn auch der Erfolg demselben nirgend entspricht. Verständig, aber trocken, und man darf wohl sagen, unbeholfen in Sprache und Darstellungsweise scheint ihm die Fähigkeit zu mangeln, seinen Phantasiegebilden auf der Bühne zu entsprechender Realität zu verhelfen. Früher schon, irre ich nicht, als belletristischer Schriftsteller, neuerdings mit Glück als dramatischer Autor (die gern gesehenen Bluetten „Einer muß heirathen", und „Fest im Entschlusse" sind von ihm) aufgetreten, bestätigt er aufs Neue die Erfahrung, daß das Talent des Schriftstellers und des Darstellers nur in seltenen Fällen vereint sich findet. — Endlich sind die Herren **Gustav Simon** und **Eduard Geiling** für Bedienten- und kleine Nebenrollen schon seit längerer Zeit engagirt, und mögen allenfalls ge-

nügen. Auch die Herren Abiger, Risse und Weiß wirken in kleineren Rollen im Schauspiel mit, gehören indeß doch vorzugsweise dem Opernpersonal an, weshalb ich dort auf sie zurückkomme.

Eines Mitgliedes muß ich indeß hier noch mit zwei Worten gedenken, obwohl es für ein erstes Fach seit Kurzem engagirt ist — ich meine Herrn Härting, den uns das Danziger Stadttheater vor kaum einem Vierteljahre, angeblich auf Empfehlung Emil Devrient's gesendet und der für erste Liebhaber- und Heldenrollen, ein Remplaçant Devrient's, engagirt zu sein scheint. Mißtrauische Leute haben frisch vorweg behauptet: wenn Herr Härting von Emil für dessen Fach empfohlen, so könne er nur eine Mittelmäßigkeit sein, da Emil zu eifersüchtig sei auf seinen Ruf, um eine wirkliche Größe, soweit es in seiner Macht stehe, neben sich zu dulden. Zu diesen Mißtrauischen gehöre ich nun allerdings nicht. Denn ich meine, es müsse Herrn Devrient selbst daran liegen, in die Hände eines wahrhaft tüchtigen Künstlers dereinst sein Vermächtniß übergeben zu können, und wäre er in Wahrheit so eitel, als man stets glauben machen will, so würde er ja am allerwenigsten eine Rivalenfurcht kennen — wer sich für den Unübertrefflichen hält, sollte doch wohl schwerlich besorgen, von Anderen in Schatten gestellt und verdunkelt werden zu können! In jenem Mißtrauen läge so-

nach ein Widerspruch. Mag ich mich nun eines solchen nicht schuldig machen, so muß ich doch die als Conjectur ausgesprochene Befürchtung durch den Erfolg zu einem großen Theile wenigstens gerechtfertigt erachten, soweit sich nach Darstellung einiger Rollen (deshalb auch rangirt Herr Hätting nicht in der eigentlichen Reihenfolge) ein Urtheil abgeben läßt. Wir finden den jungen Künstler, der eine Art von Nomadenleben geführt zu haben scheint, zuerst 1842 am Hoftheater zu Detmold, in den nächsten beiden Jahren in Magdeburg, Berlin (Königsstadt), Wien (Burgtheater) und schon 845 in Mannheim, von wo er 1847 an das Hamburger und 1848 an das Danziger Stadttheater ging. Dort fand er endlich eine mehrjährige Ruhe, bis er, wie gesagt, vor Kurzem in Dresden engagirt ward. Gar nicht unbedeutende äußere Mittel nehmen für ihn ein; schauspielerisches Talent, viel Gewandtheit und Routine stehen ihm zur Seite, aber er „scheint sich auch zu fühlen." Und doch mangelt der feinere Anstand, die Anmuth und Grazie der Bewegung; doch ist Ueberfluß an Ecken und Schroffheiten in Haltung und Gesten, selbst in der sonst tadellosen, nur etwas harten Deklamation, und vor allen Dingen dünkt mich die Fähigkeit zur tieferen Charakterauffassung, die Gluth der Phantasie, die Poesie ihm in hohem Grade zu mangeln. Unter den Mitgliedern kleinerer und mittlerer Bühnen ragt er gewiß

bedeutend hervor, und die äußeren Manieren wird er bei einiger Aufmerksamkeit sich bald abgewöhnen können. Geist und Poesie aber sind schwer oder gar nicht zu erwerben, wenn man auch nach einigen Rollen nicht mit päpstlicher Unfehlbarkeit zu bestimmen sich anmaßen wird, was „in der Zeiten Hintergrunde schlummert“, und so suspendire ich denn noch mein definitives Urtheil.

Die Besprechung der Mitglieder der Dresdner Oper kann und muß bedeutend kürzer ausfallen, als die der Mitglieder des Schauspiels. Nicht als ob es dazu an Raum fehlte; leider vielmehr wird es an Stoff fehlen. Denn, um es mit Einem Worte auszusprechen, so groß auch die Zahl der Opernsänger und Sängerinnen in Dresden ist, so wenige von wirklicher Bedeutung sind doch vorhanden; die Qualität steht mit der Quantität in keinem Verhältniß, und will man den Etat nicht erhöhen, wozu meines Bedünkens wirklich kein Grund vorliegt, so wird man eben die Quantität verringern müssen. Es ist kein Widerspruch, wenn ich ungeachtet dieses Vorschlags schon hier vorläufig darauf hinweisen muß, daß das Dresdner Opernpersonal sehr wesentliche Lücken zeigt; denn ein tüchtiges und seinen Aufgaben wie den zu stellenden Anforderungen vollkommen gewachsenes Mitglied wiegt

ein halb Dutzend mittelmäßiger oder gar unbrauchbarer (gleichviel, ob von Hause aus unbrauchbar oder mit der Zeit unbrauchbar geworden) sehr wohl auf, während die ihm gezahlte höhere Gage schwerlich die Höhe der jenes halben Dutzends erreicht, und, was die Hauptsache ist, in der That erkleckliche Zinsen, materielle und geistige oder wenn man lieber will künstlerische, trägt. Es ist sehr lobenswerth und namentlich für größere Hoftheater eine Pflicht, junge Talente allmälig heranzubilden und somit einen künstlerischen Nachwuchs sich zu erziehen. Aber das müssen auch wirkliche Talente sein, deren spätere nutzbringende Verwendbarkeit für die größere Bühne entschieden sich ausspricht, und man muß bei ihrer Aufnahme sich in jeder Weise kontraktlich sicher stellen und mit Ernst und Strenge auf die Erfüllung eines solchen Kontrakts halten, damit sie nicht, sobald sie einige Routine erworben, undankbar und eitel, durch andere Direktionen verlockt oder aus Laune und Kaprice die Früchte der ihnen gewährten Ausbildung der heimischen Bühne entziehen. Endlich muß man auch besorgt sein, nicht nur durch ein oft so voreiliges und lediglich auf vage und freundschaftlich unverständige Empfehlung hin abgeschlossenes Engagement mit etlichen hundert Thalern, sondern vorzugsweise durch die Ermöglichung eines wahrhaft guten und soliden Unterrichts in den betreffenden Fächern (die Bemerkung gilt von der

Oper wie vom Schauspiel) und durch angemessene Beschäftigung nach Verhältniß der allmälig wachsenden Kraft und Uebung, ohne Bevorzugung aber auch ohne Zurücksetzung, unter Leitung eines verständigen und unparteiischen Dramaturgen und ohne alle Rücksicht auf etwaige Prätensionen älterer Mitglieder, deren wirkliche künstlerische Rechte keine Direktion schon im eigenen Interesse kränken wird, solche wahren Talente zu fördern und in möglichst kürzester, der naturgemäßen Entwickelung angemessener Frist verwendbar zu machen. Denn ein Paar Paraderollen einstudiren, oder mühsam im Schweiß des Angesichts „einpauken" zu lassen, um damit zu brilliren und dann wieder, nachdem durch gutmüthig mitleidigen Beifall die Eitelkeit über die Maaßen geweckt worden, den Anfänger unbekümmert sich selber zu überlassen: das thut's freilich nicht. Derartige Dressur straft sich selbst und es gehen daran viele recht bildungsfähige Talente unrettbar zu Grunde. Auch dabei tritt wiederum die Nothwendigkeit von Theaterschulen recht klar an's Licht.

Die Dresdner Bühne theilt das Schicksal der meisten andern großen Bühnen Deutschlands. Auch sie hat eine Glanzperiode für die Oper in neuerer Zeit gehabt, während welcher kaum eine andere Bühne mit ihr sich messen konnte. Der Glanz ist jetzt verblichen und nur einzelne hellleuchtende Punkte zeugen auch für die Gegenwärtigen noch von dem, was aus

einer keineswegs entfernten Vergangenheit lebendig in der Erinnerung damaliger Zeitgenossen lebt. Auf anderen großen und selbst den größten Bühnen ist's nicht besser, und mag auch Mancher ungläubig das weise Haupt schütteln, nicht selten ist die Gesammtwirkung der Dresdner Oper noch immer eine so künstlerisch gehobene, daß sie die der meisten anderen Bühnen hinter sich läßt, mögen diese vielleicht auch in Bezug auf Einzelnes und Einzelne einen Vorrang beanspruchen und behaupten. Es ist in Wahrheit Noth in Deutschland um wirklich schöne, dramatisch beseelte, noch mehr um tüchtig und solid geschulte Stimmen für alle Gattungen, und viele sogenannte Größen auf diesem Gebiete — will man anders den Enthusiasten, die mündlich und schriftlich deren Dasein bei allen Bühnen versichern, mit kindlicher Naivetät Glauben schenken und das eigene Urtheil unter diesen sicher seligmachenden Glauben gefangen nehmen — schrumpfen in der Nähe gesehen zu winzigen, oft recht unförmlichen Zwergen zusammen, so daß man recht klar und deutlich gewahrt, wie ihre scheinbare Größe in der Ferne nur auf einer optischen Täuschung, der durch gewaltigen Dunst und Nebel modificirten und irritirten Strahlenbrechung beruht. Jene Noth aber ist keineswegs eine auf natürlichen Bedingungen beruhende, sondern wie so manche Lebensmitteltheurung, eine künstlich erzeugte. Das freilich wird der unbefangen Ver-

ständige sich kaum zu erklären vermögen, er wird es für eine Hyperbel halten. Hat er indeß Gelegenheit gehabt mit einiger Sachkenntniß zu beobachten, wie man schon in den Schulen beim sogenannten Gesangunterrichte häufig mit den kindlichen Stimmen umspringt, wie namentlich in der Mutationsperiode so gar keine naturgemäße, schonende Rücksicht auf dieselben (und damit mittelbar auf die Gesundheit der Kinder) genommen wird; wie man späterhin, wo die eigentliche Gesangausbildung beginnt, allen andern Firlefanz eher als die natürliche, gesunde und charaktergemäße Stimmenentwickelung, die schöne und normale Tonbildung berücksichtigt — wer das Alles und so manches Aehnliche beobachtet hat, der wird über jene Behauptung sich nicht wundern: die Stimmen werden methodisch schon in der Bildungsperiode ruinirt. Nicht etwa absichtlich, bewahre der Himmel! Sondern weil die bei weitem größte Zahl der Gesanglehrer, rohe Praktiker oder närrisch eingebildete Theoretiker (Beides kommt so ziemlich auf Eins hinaus!) selber von allen diesen Dingen keinen Begriff und keine Ahnung haben — sie haben's eben nicht besser gelernt, und so werden die Blinden der Blinden Führer. Was Wunder, daß sie in süßer Gemeinsamkeit auf einem struppigen Holzwege, den sie für den schönsten Rosenpfad halten, dahinwandeln, und endlich fatiguirt, zersetzt und für weiteres Vorschreiten unbrauchbar ge-

worden, an ihrem Ziele anlangen! Muß man doch in der That heutzutage schon dem Himmel aus Herzensgrunde danken, wenn man nur einen Gesanglehrer findet, der nicht die Stimme seiner Zöglinge faktisch und praktisch ruinirt, mag er selbst über diese Elemente hinaus nicht sonderlich Viel leisten können. Die alte gute italienische Methode, die gerade in Rücksicht auf diese Punkte die allein empfehlenswerthe, die einzig wahre ist und auf deren solider und naturgemäßer Grundlage — von den modernen Auswüchsen sehen wir natürlich ab — alles übrige Nothwendige sich erbauen läßt, ist ja leider bei uns fast durchaus eine terra incognita geworden, so Manches auch die gelehrter sein Wollenden oder die Charlatane unter den heutigen Gesanglehrern davon zu schwatzen suchen, wenn sie nicht in brüskirendem Hochmuth, der ja so häufig nur den Deckmantel für grobe Ignoranz abgeben muß, großsprecherisch ihr den Stab brechen und sie als ungenügend und unbrauchbar bezeichnen. Auch hier thäte ein Eingreifen der Behörden dahin sehr Noth, daß nur nach vorangegangener sorgsamer Prüfung die Erlaubniß zur Ertheilung von Gesangunterricht sowohl in Schulen als privatim gegeben würde. Denn kein Sachkundiger — die fehlen ja aber, mit seltenen Ausnahmen, auf diesem Gebiet selbst den Kollegien der Behörden! — wird in Abrede stellen, daß unsere Schullehrer, Kantoren u. s. w. in dieser Beziehung den

billigsten Anforderungen nur sehr selten genügen, eben weil ihre Lehrer auch Nichts von der Sache verstanden. Das „erbt sich von Geschlechte zu Geschlechte wie eine ew'ge Krankheit fort", und trotz allen Wohlmeinens, trotz angestrengtester Mühwaltung wird im Grunde Nichts erreicht, ja nur verballhornt und verdorben!

Ist denn nun aber eine Stimme von der Mutter Natur mit einem so unverwüstlichen Fonds ausgestattet, daß sie trotz aller dieser Fatiguen und meuchlerischen Angriffe leidlich frisch und klangvoll sich erhielt, und kommt diese Stimme auf die Bretter, so wäre wohl noch Manches zu erringen und zu erreichen, eine Konservirung und Besserung selbst möglich, wenn wir Theaterschulen und an ihnen wirklich tüchtige Gesanglehrer hätten; wenn nur nicht die Eitelkeit sehr bald rege würde und bei einigem Succeß der Inhaber oder die Inhaberin über bescheidenes Lernen hocherhaben und die Meisterschaft schon erreicht zu haben sich dünkte (gegentheilige Aeußerungen junger Bühnensänger und Sängerinnen sind meist nur schlau angebrachte captationes benevolentiae und täuschen den Erfahrenen nicht, da so etwas eben auch zum Komödienspiel gehört!); wenn, falls wirklich noch studirt wird, dies nicht auf die verkehrteste, aller wahren Gesangskunst hohnsprechende Weise geschähe, die Stimme gewaltsam, namentlich nach der Höhe ohne Beachtung der natürlichen

Grenzen ausgedehnt und forcirt würde; wenn nicht die Diätetik derselben vorzugsweise bei den jungen Männern gänzlich vernachlässigt und ein Leben in Trinken und Nachtschwärmen, Tabackrauchen und Wirthshausqualm oder auch in ebenso nachtheiligen vornehm-ästhetischem Singethee's u. s. w., in Jagd und Spiel und anderen Allotriis geführt zu werden pflegte, dem schon die robusteste Körperkraft an sich, wie vielmehr ein so gebrechliches Ding als es die menschliche Stimme ist, mit seltenen Ausnahmen (vulgo Pferdenaturen) bald unterliegen müßte!

So mancher anderer hier einwirkender Dinge, z. B. der Theilnahme an den modernen biertrinkenden Männergesangvereinen, zu geschweigen, sind dies die hauptsächlichsten Ursachen des Mangels an wirklich frischen und gesunden Stimmen, und man wird begreifen, daß ich mit Recht sagen konnte, jener Mangel sei ein künstlich, wenn auch unabsichtlich erzeugter. Deshalb machen frische und gesunde Stimmen, selbst wenn die specifisch künstlerische Ausbildung Manches zu wünschen übrig läßt, ja selbst wenn die erste Jugendblüthe schon abgestreift ist, stets einen so bedeutenden Eindruck in jetziger Zeit. Denn sie erzeugen im Zuhörer das Gefühl der befriedigenden Sicherheit und regen nicht in ihm die bange Sorge um die mögliche Ausdauer oder gar das Mitleid mit den trotz aller Anstrengung unzureichenden Mitteln an, das

stets den reinen Genuß, den sinnlichen wie den künstlerischen aufhebt. Man wird aber auch andererseits, da jener Mangel nun einmal vorhanden ist und dessen gründliche und allgemeine Beseitigung natürlich Jahrzehende beansprucht, mit so manchem minder Vollendeten, minder Schönen sich begnügen müssen und die Ansprüche in dieser Rücksicht nicht zu hoch stellen dürfen. Denn obwohl namentlich die Kritik die Verpflichtung hat, überall das Ideal vorzuhalten und den Weg zur Realisirung desselben zu bezeichnen, mag es menschlich beschränkter Kraft und Fähigkeit in seiner höchsten Spitze stets unerreichbar bleiben: so muß sie doch auch, will sie wahrhaft der Kunst und dem Kunstjünger wie dem Publikum nützen, den unabweislichen Einwirkungen gegebener Verhältnisse billig Rechnung tragen. Im gegentheiligen Falle würde sie unpraktisch, somit nutzlos und als pedantisch oder überspannt mit Recht verschrieen werden.

Auch auf die jetzigen Verhältnisse und Kräfte der Dresdner Oper ist diese Berücksichtigung der allgemeinen Zustände auszudehnen. Dessenungeachtet aber wird Vieles zu wünschen übrig bleiben, des Mangelhaften so Manches uns begegnen, das unbedingt besser sein könnte, wenn — doch, ich will mir hier nicht vorgreifen; ich komme später auf dies „wenn" zurück. Soviel indeß steht unumstößlich fest: auch von der Glanzperiode der großen italienischen Hofoper in Dresden,

ja selbst von dem Umstande abgesehen, daß selbst vor ein Paar Decennien noch ein genügsameres, dem unmittelbaren Eindruck naiver und wohlwollender sich hingebendes, unendlich minder kritisches Publikum im Allgemeinen vorhanden war, und daß somit die Ansprüche an die Leistungen der Darsteller (wie der Bühne überhaupt) sehr bedeutend, zum Theil vielleicht bis in's Unbillige sich gesteigert haben — hiervon also ganz abgesehen, steht es fest, daß auch die Glanzperiode der Dresdner deutschen Oper für jetzt hinter uns liegt und daß es im besten Falle, soviel lobwürdige Anstrengungen auch die Direktion nach dieser Seite hin (von denen, die am meisten unterstützen sollten, vielleicht am wenigsten unterstützt) machen mag, längerer Zeit und energischer Aufbietung aller Kräfte und Beseitigung vieler kleinen und großen Hindernisse, Einflüsse u. s. w. bedürfen wird, ehe eine ähnliche Periode wiederkehren kann und wird. Dazu muß neben gutem Willen und redlichem Streben auch eine glückliche Konstellation am Theaterhimmel mitwirken, und die will — abgewartet sein! Das in Dresden einst so lange stiefmütterlich behandelte Schauspiel hat für jene frühere unbillige Vernachlässigung sich glänzend gerächt; es hat wirklich in jeder Beziehung die Oper überflügelt, und vielleicht macht man jetzt nur im Dresdner Theater die allerdings hocherfreuliche Erfahrung, daß klassische und andere werthvolle Dramen nicht selten ein ebenso

ja vielleicht ein mehr noch gefülltes Haus machen, als selbst die große Oper, wenn sie nicht ganz Extraordinäres der sinnlichen Schau- (oder Hör-) Lust darbietet. —

Die Betrachtung des Opernpersonals im Einzelnen mag, um das Gleichgewicht herzustellen, mit den Herren beginnen, zumal unter ihnen zur Zeit auch die bedeutendsten künstlerischen Kräfte sich vorfinden.

Herr Joseph Tichatscheck,

ein hoch- und weitberühmter Name, die Stütze und Zierde der Dresdner Oper, Pendant zu Emil Devrient im Schauspiel, gleich diesem durch ganz Deutschland und über dessen Grenzen hinaus (ich erinnere nur an sein ruhmgekröntes Gastspiel in London bei der deutschen Oper im Jahre 1841) bekannt und verehrt, gleich diesem der erste in seinem Fache, wenn auch in manchen Stücken von Anderen übertroffen, und noch heute nach einer fast ein Vierteljahrhundert umfassenden Bühnenthätigkeit, unbestritten der erste deutsche Heldentenor, vor dem alle anderen, mögen sie immerhin einzelne Vorzüge vor ihm besitzen, entschieden in den Schatten treten, und der, immerhin im Genre verschieden, kühn mit den gefeiertsten Tenören der Gegenwart — ich will nur Roger, Mario, Ander, Erl, Moriani nennen — in die Schranken treten darf.

Schon als Knabe, mit einer schönen Altstimme begabt, zeichnete er sich durch dieselbe im Benediktinerkloster zu Braunau aus, und vielleicht hat er der ziemlich spät bei ihm (im siebzehnten Lebensjahre) eingetretenen Mutation und einer sorgfältigeren diätetischen Rücksichtnahme darauf, die Kraft, Fülle und Ausdauer, wie die Konservirung seiner Stimme zu danken, die erst in jüngster Zeit angefangen hat, bisweilen eine Neigung zu vorübergehender Indisposition bemerkbar werden zu lassen, während bei größerer und sorgfältigerer Schonung vielleicht auch dies noch hätte vermieden werden können. Auf seinen kräftigen Tenor aufmerksam geworden, wußte man ihn bald dem ergriffenen medizinischen Studium untreu zu machen, und etwa zwanzig Jahre alt, begann er im Chore und bald in kleineren Gesangpartien am Kärnthnerthortheater zu Wien seine theatralische Laufbahn. Der berühmte Gesanglehrer Cicimara in Wien nahm sich seiner an, und wenige Jahre später (1834) eröffnete er seinen Heldenlauf mit einem Engagement in Grätz. Dort weilte er drei Jahre, und wurde dann nach Gastspielen in Dresden und Wien an erstgenanntem Orte engagirt, wo er 1838 seine Wirksamkeit mit dem Olaf (Auber's Maskenball) und Tamino (Zauberflöte) als Debuts, begann, und von wo aus er in den verflossenen vierzehn Jahren, wie schon gesagt, Deutschland von Süd nach Nord, von Ost nach West auf seinen

Gastspielreisen durchzogen, und Ruhm und Ehre, Gold und Lorbeeren überall geerntet hat.

Und das mit vollstem Rechte! Man muß dies auch bei strenger Kritik zugestehen, mag diese immerhin manche Ausstellungen an dem Künstler zu machen haben. Was ihn vor Allem auszeichnet, ist ein echt künstlerischer Sinn, eine hohe Begeisterung für seine Kunst, und es ist wohl natürlich, daß diese, wo sie so unverhohlen wie bei ihm, in den Darstellungen hervortreten, auch unwillkürlich die Zuhörer zum Enthusiasmus hinreißen und so manche kleinen Schwächen des Sängers als solchen übersehen, ja selbst den Kunstverständigen momentan wenigstens sie vergessen lassen.

Tichatscheck's Stimme ist eine jener seltenen von echtem männlichem Tenorklange, umfangreich nach Höhe und Tiefe, so daß in dieser Rücksicht alle ersten Partien von ihm gesungen werden können. Dabei ist sie voll und kräftig, jeder Anstrengung fähig, und doch daneben eben so weich, zart und innig, somit für die energisch gefärbten Heldenpartien (Cortez, Licinius, Rienzi, Tannhäuser, Raoul, Masaniello, Huon, Adolar, Prophet, Dom Sebastian, Hernani rc.) ebenso trefflich verwendbar, als für die romantischeren, oder mehr des lyrischen Elements in sich tragenden (Tamino, Graf Armand [Wasserträger], Stradella, Max, Joseph, Melchthal, Belmont, Ivanhoe, Nadori, Johann von Paris, auch Elea-

zar [Jüdin] u. s. w.), ja selbst im leichteren Konversationsgenre (George Brown, Roger [Maurer], Edmund [Falschmünzer] und ähnliche) hat der Künstler mit Glück und Erfolg verschiedentlich sich versucht. Neben dieser wahrhaft schönen Stimme, die bisher nur zeitweilig von ihrem Glanze eingebüßt und dann den Sänger zu einigem Forciren verleitet, aber stets aufs Neue nach kurzem Zwischenraume sich gekräftigt und erfrischt hat, zeichnet ihn ein feuriger und edler Vortrag, eine geistvolle Auffassung und begeisterte Hingebung an seine Partien, wie an seine Kunst überhaupt aus, der in den Hauptmomenten mindestens auch der kälteste Zuhörer nicht widerstehen kann, sei es, daß der Künstler durch die Energie seines Heldengesanges, oder sei es, daß er durch die seelenvollste Innigkeit wahrhaft poetischer Romantik seinen Zauber übt. Dabei ist Stimme und Vortrag unverwüstlich gesund und nirgend wird das Krankhafte oder weibisch Schmachtende bemerkt, daß so oft die Tenorsänger widerwärtig macht. Selbst wenn die Stimme momentan angegriffen erklingt, merkt man, daß nur äußerliche vorübergehende Einflüsse die Schuld tragen und in den meisten Fällen gelingt es dem Sänger, noch während der Darstellung selbst jene Einflüsse zu beseitigen oder doch minder fühlbar zu machen. In den letzten Jahren hat er auch der Ausbildung der Kopfstimme und des Uebergangs in dieselbe mehr Aufmerksamkeit

und Studium zugewendet, und dadurch sich selbst ohne Zweifel am meisten genützt. Denn es ist ein großer Irrthum, daß die Uebung dieses Registers auf die Stimme nachtheilig wirke; umgekehrt, sie trägt bei richtiger Behandlung sehr viel zur Konservirung und zur Befestigung auch des Brustregisters bei, und kann dem Sänger um so weniger erlassen werden, als nicht selten Stellen vorkommen, wo nur durch geschickte Anwendung der Kopfstimme die beabsichtigte Wirkung vollkommen zu erreichen steht, wie etwa — das Gleichniß hinkt, ich weiß es wohl — der Komponist zur Erzielung einer besondern Wirkung gestopfte Töne auf Horn oder Trompete vorschreibt, während dieselben namentlich auf den modernen Ventilinstrumenten sehr leicht offen als Naturtöne durch Anwendung der Mechanik hervorzubringen wären (das ist namentlich auch bei älteren Orchesterkompositionen, z. B. Mozart's, Beethovens, wohl zu beachten, die nur das natürliche Horn und die gleiche Trompete im Sinne hatten), oder die Ausführung einer Violinstelle mittelst der Applikatur, z. B. auf der G-Saite, statt der Mitbenutzung der übrigen offenen, oder doch eine modificirte Klangfarbe bietenden Saiten verlangt.

Schöne Tonbildung, stets goldreine Intonation, leichte Ansprache, vortreffliche Deklamation und eine so außerordentlich deutliche Aussprache, wie sie nur höchst selten bei Sän-

gern gefunden wird, zeichnen ebenfalls Herrn Tichatscheck aus, und es ist nur zu beklagen, daß dieses Streben nach unbedingter Deutlichkeit ihn nicht selten zur Versündigung an den Regeln des guten Gesanges hinreißt. Das Einschieben des Hauchlauts beim Schleifen eines Vokals namentlich des i, über mehrere Noten (z. B. Lihihiebe, statt Lie — be, Dihihi — sen, statt diesen), das Einschieben einer Art Schwa, das hebräische stumme e, zwischen aufeinander folgenden Konsonanten (z. B. Schewester, Scheweiz, Schewerdt, statt Schwester, Schweiz, Schwerdt) rechne ich unbedingt hierher. Da das aber nicht allezeit, wenigstens nicht allezeit in gleicher Auffälligkeit vorkommt, so glaube ich in der Annahme nicht zu irren, daß der Künstler dieser tadelnswerthen Manier vorzugsweise, wie mancher andern ähnlichen Unart, zur Erleichterung der Tonbildung sich bediene, wie man denn überhaupt zugestehen muß, daß er seine Stimme nach ihrer Eigenthümlichkeit auf das Sorgfältigste studirt und sehr wohl erkannt hat, welche kleinen Behelfe und Künste er anzuwenden habe, um ihr stets nach Möglichkeit die volle Wirkung zu sichern. Man wird dahin auch rechnen dürfen, daß er die Koloratur stets mit der vordern Mundpartie, durch eine Bewegung des Unterkiefers macht, statt sie rein in der Kehle selbst hervorzubringen. Auf das eigentlich strenge und gründliche Gesangstudium scheint er früher zu wenig gegeben ha-

ben, während später alles anerkennenswerthen Fleißes ungeachtet — und er hat Viel studirt, Viel auch in den letzten Jahren selbst noch hinzugelernt und gebessert — jene Lücken der Grundbildung nicht mehr auszufüllen waren. Es ist ihm ergangen, wie so Manchem der mit schönen Stimmen von Mutter Natur gütig Begabten: man hat das schöne Material bewundert und über der Bewunderung hat man und hat er selbst vergessen, daß eine nach allen Seiten hin gleichmäßig sorgsame und gründliche Ausbildung dasselbe noch wesentlich verschönert und ausdauernder gemacht haben würde. Man hat oft gesagt: auch die kleinen Unarten des Sängers seien bei Tichatscheck liebenswürdig, und gern will ich das zugestehen. Allein man wird andererseits auch einräumen müssen — haben wir es doch hier nicht mit liebenswürdigen Salondamen oder mit verzogenen Kindern, sondern mit der Kunst und deren Priestern zu thun, die freilich zu allseitigem Nachtheil das Publikum und namentlich das sogenannt feine Publikum zu verzogenen Kindern macht! —, daß der Sänger ohne diese liebenswürdigen Unarten nicht minder liebenswürdig und ein noch höher stehender Künstler sein würde.

Jener Mangel an Koloratur macht ihn denn auch für die meisten Partien der italienischen Oper unbrauchbar und er thut Recht, daß er sich möglichst fern von derselben hält,

da sie überhaupt seiner Individualität nicht zuzusagen scheint; das bekundet selbst sein Sever (Norma), den er übrigens neuerlichst abgegeben zu haben scheint. Man hat wohl bisweilen den Vorwurf gehört, er sei principiell Gegner der italienischen Oper und strebe, die deutsche und die große französische Oper auf Kosten jener zu heben, strebe auch, um gewissermaßen eine Alleinherrschaft sich zu sichern, andere bedeutendere Tenorkräfte von der heimischen Bühne eifersüchtig fern zu halten. Ob dieser Vorwurf gegründet, ob nicht, vermag ich nicht zu entscheiden, und wer die deutschen Tenoristen kennt, möchte es kaum für möglich halten, daß Tichatscheck einen oder den andern derselben fürchten sollte: die wirklich tüchtigen Heldentenöre, nicht etwa die bei ihrem Publikum oder in Journalen so geheißenen, laufen wahrhafhaftig nicht dutzendweise in Deutschland umher — Berlin, München &c. würden sonst doch wohl deren finden können. Haben doch selbst Ander, Erl, Roger, in Dresden bei aller gebührenden Anerkennung keinen sonderlichen Succeß gehabt, und nur Moriani hat seiner Zeit dort, nicht nur weil er Italiener war, wirklich Enthusiasmus erregt. Was aber das Bevorzugen der deutschen Oper an sich anlangt, so möchte ich das eher lobens- als tadelnswerth finden. Tichatscheck ist ein deutscher Sänger, wir sind in Deutschland und es fehlt uns, Gottlob, noch nicht an deutschen älteren und neueren

Werken, die künstlerisch betrachtet, mit den neuitalienischen schwächlich-gebrechlichen Produkten den Wettstreit nicht rühmlich bestehen könnten. Ueberdies ist gerade in Dresden die italienische Oper so lange und so außerordentlich auf Kosten der deutschen bevorzugt worden, daß ein kleines Gegengewicht da wohl nicht schaden könnte, womit keineswegs gesagt sein soll, daß die Direktion jetzt die Italiener bevorzuge — es wird nur auch für die Deutschen nicht genug gethan!

In Betreff der Darstellung macht man Tichatscheck mit Recht eine gewisse Steifheit zum Vorwurf, die bisweilen sogar an die Manier anstreift. Wohl mag, was er auf diesem Gebiete Tüchtiges leistet, er zumeist der großen Schröder-Devrient verdanken, unter deren Einflusse hauptsächlich seine Entwickelung stattgefunden. Aber er hat nicht nachgelassen, auch in dieser Rücksicht an sich weiter zu bilden und zeigt gerade in den letzten Jahren sehr häufig eine tiefe, geistvolle Charakterauffassung, welche sich vor der früher scheinbar überwiegend instinktiven oder äußerlich angeeigneten sehr vortheilhaft hervorhebt, so daß auch jene Steifheit, meist in einzelnen abgestoßenen, kurzen Arm- und Beinbewegungen sichtbar, gewöhnlich nur dann auffallend erscheint, wenn er in einer Partie oder für dieselbe nicht recht warm geworden ist. Und man kann in der That billigerweise von keinem Darsteller prätendiren, er solle alle seine Rollen mit gleicher

Hingebung, mit gleicher Liebe geben. Er soll auf alle gleichen Fleiß, gleiche Sorgfalt verwenden, keine geringschätzig behandeln — das ist seine unabweisliche Künstlerpflicht; aber alle mit gleichem Feuer und eigenem Interesse darstellen, das ist nicht möglich, da doch nun einmal die individuelle Subjectivität auch bei der höchsten Kunstbegeisterung nie gänzlich gebrochen und ausgerottet werden kann. Wäre ja das doch auch in Wahrheit weit eher ein Unheil für die Kunst, als ein Glück zu nennen!

Man macht heutzutage den Sängern oft den Vorwurf eines Mangels an ausreichendem Spiel. An und für sich ist derselbe vollkommen begründet; nur fragt sich's, ob er wirklich auch gerecht sei, ob man nicht, verführt durch die wunderbar vollendeten Leistungen einzelner vorzugsweise begabter, genialer Naturen, an die Gesammtheit Anforderungen stelle, deren vollständige Erfüllung wirklich nicht möglich ist? — Und ich meine, dies sei in Wahrheit der Fall und man dürfe das aussprechen, ohne dadurch der Forderung, die Kritik solle stets das Ideal vorhalten, Abbruch zu thun.

Wer aus Erfahrung weiß, wieviel Zeit, Kraft und Anstrengung, Eifer und Fleiß dazu gehört, ein solid geschulter und tüchtiger dramatischer S ä n g e r zu werden — andererseits aber auch, wie der wahrhaft gründlich für sein Fach gebildete S c h a u s p i e l e r nicht mindere Vorstudien zu machen hat (von

den „hergelaufenen Laffen" in beiden Ständen kann natürlich nicht die Rede sein), der wird begreifen, daß die Erreichung des höchsten Zieles in beiden Branchen wirklich nur sehr wenigen Auserwählten gelingen kann, wenn er zumal berücksichtigt, daß, um ein Einzelnes hervorzuheben, die Bildung des schönen Tons durch gewisse Körperstellungen ebensowohl wie durch den Ausdruck leidenschaftlicher Seelenbewegungen selbst physisch beeinträchtigt wird, woher es dann kömmt, daß wir häufig und namentlich bei Sängerinnen in leidenschaftlichen Stellen die Mitteltöne vorzugsweise gepreßt, kurz, trocken und klanglos vernehmen. Der Sänger wird also, je mehr er sich bemüht, wirklich Sänger zu sein, in Rücksicht auf die Darstellung gewisse Modifikationen sich erlauben, nicht so stark ausmalen dürfen als der Schauspieler, bei dem ein ähnlich gedrückter Ton in den Momenten der Leidenschaft gerade recht charakteristisch sein kann, und jeder Sänger wird hier aus seiner Individualität heraus die Grenze und das Maaß festzustellen haben, über die er nicht hinausgehen kann und darf. Ich wiederhole, daß in dieser Restriktion nicht ein Ruhekissen, ein Faulbett für den Trägen geboten sein soll, daß ich vielmehr stets den wahren, ernst strebenden, für seinen Beruf wahrhaft begeisterten Künstler im Auge habe. Liegt doch zum Theil wenigstens in jenem nothwendigen Maaß, nicht in dem Tonkolorit und der Stimm-

kraft ꝛc. allein, der Grund, weshalb z. B. ein Tenor mehr zum lyrischen, der andere überwiegend zum heroischen Genre sich eignet. Und die Tenöre sind in dieser Rücksicht noch immer am meisten bevorzugt, sofern sie am ehesten noch ihrer Individualität gemäß verwendet zu werden pflegen. Sonach — auf Entwickelung mancher anderen Gründe, wie ich deren schon S. 137 angedeutet, muß ich hier verzichten — ist die Forderung der Vereinigung vollendeter Gesangs- und Darstellungskunst in der That eine Unbilligkeit, eins jener Extreme in der Kunst, zu welchen die Gegenwart allmälig durch dienstfertige Vermittelung von Komponisten und Virtuosen sich hinaufgeschwindelt hat, und die nichts weiter als den Kultus des werthen Ich bezwecken, glücklicherweise aber eben als Extreme auch die Umkehr in das rechte Gleis, eine allmälige Genesung von dem hitzigen Fieberparoxismus des verblendeten Enthusiasmus in Aussicht stellen.

Tichatscheck hat auch in Rücksicht auf die Darstellung seit der Zeit seines Dresdner Engagements sehr wesentliche Fortschritte gemacht, und ein ernstes Streben darf bei ihm auch nach dieser Seite hin nicht verkannt werden. Vom Ziele der Vollendung, wie es die Schröder-Devrient und, allerdings weit minder großartig, Roger, freilich erst mit oder nach Verlust seiner Stimme, erreicht hat, steht Tichatscheck ziemlich fern, wird es auch niemals er-

reichen; seine gesammte Individualität widerstrebt dem unbedingt.

Als zweiten, oder wenn man will lyrischen Tenor hat (oder hatte) Dresden

Herrn Franz Himmer,

der vor drei Jahren (October 1849), angeblich vom Wiener Hofopernthеater, wo er indeß höchstens Chorist gewesen sein könnte, als ganz roher Anfänger mit allerdings sehr schöner, weicher, voller und metalliger Stimme in Dresden sofort mit einer verhältnißmäßig sehr hohen Gage angestellt wurde, nachdem er als Don Ottavio bewiesen, daß ihm außer der Stimme Alles abgehe, was man in Dresden von einem Tenor fordern darf. Das Engagement erfolgte zweifelsohne in der lobenswerthen Absicht, die schöne Stimme sich nicht entgehen zu lassen und den Sänger allmälig zu einem brauchbaren Mitgliede der Oper heranzubilden. Allein Herr Himmer hat dafür entweder viel zu wenig oder doch jedenfalls das Rechte nicht gethan, hat, wenn er studirte, ganz verkehrte Wege eingeschlagen und ist durch die mit gar Nichts errungene hohe Gage und den seiner Stimme — die ist doch schwerlich sein Verdienst — gespendeten wohlwollenden Beifall zu früh eitel und arrogant geworden, als daß er wohlgemeinten Rath zu befolgen nöthig hätte erachten sollen, was

bei seiner im Grunde ziemlich unmusikalischen Natur in der That doppelt nothwendig gewesen wäre. Er hat allmälig eine Reihe Partien einstudirt, aber oft bewährt, daß er in keiner derselben unzweifelhaft sicher ist. Ohne Zweifel besitzt er ein sehr fruchtbares Nachahmungstalent und hat sich nun eine Gesang- und Spielmanier angeeignet, die der Aesthetik häufig Hohn spricht, in leidenschaftlichen Stellen abstoßend und widrig wirkt, in ruhigeren vor süßlicher Hypersentimentalität alle Gesundheit verloren hat, und auf der einen Seite leider den baldigen Ruin seiner Stimme, auf der andern ein vollkommenes Untergehen in der Manier mit Grund befürchten läßt — doppelt befürchten läßt, da er demnächst, nachdem er in einer behäbigen Stellung in Dresden sich einiges Repertoir erworben, die Bühne, der er Alles verdankt, mit der Braunschweiger vertauscht, die jetzt sehr wenig Gelegenheit zur ferneren Ausbildung durch Lehre und Beispiel darbietet. Es wäre Jammerschade um die schönen Mittel des Sängers! Begierig darf man indeß sein, wie die Braunschweiger namentlich den von völliger Unbildung zeugenden Dialog des Sängers aufnehmen werden, der schon in Dresden viel Anstoß erregte, obwohl man dort an eine ziemliche Dialektmusterkarte gewöhnt ist. Möge Herr Himmer recht bald mit dem A B C der Gesangs- und Darstellungskunst beginnen. Das ist der einzige Weg, sich nicht sehr bald

ganz zu ruiniren. An seine Stelle tritt in Dresden Herr Karl Weixlstorfer vom Hamburger Stadttheater, der schon früher einmal in den Jahren 1847 bis 1849 in Dresden engagirt war.

Herr Eduard Rudolph

in den Jahren 1843 bis 1848 in Bremen, Leipzig, Aachen, Köln, Frankfurt a. M., trat zu Anfang 1849 bei der Dresdner Hofbühne ein Engagement für kleinere Tenorpartien, namentlich auch für Tenorbuffo's in der Oper, und für ähnliche kleinere Gesang- und Schauspielpartien, vorzugsweise im Vaudeville, doch auch aushülfsweise im größeren Drama 2c. an. Eine angenehme, leicht ansprechende Stimme weichen Klanggepräges und angemessener Volubilität, routinirte Behandlung derselben wie der ihm zugetheilten kleinen Rollen überhaupt, und künstlerische Anspruchslosigkeit charakterisiren ihn, und ein leichter Dialog neben erfreulicher Bühnenroutine lassen ihn als sehr verwendbar erscheinen. Eine wirklich gründliche Schule scheint er indeß auch nicht durchgemacht zu haben; der recht glücklich begabte Naturalist guckt überall durch, und offenbart sich bisweilen in einer etwas dilettantischen Weise, die der Sänger, ohne gerade Tichatscheck nachahmen zu müssen, wozu seine Individualität und sein Stimmcharakter sich nicht eignet, wohl durch ein ern-

steres Studium bannen könnte. Auch wäre ihm in komischen Partien noch mehr intensiver Humor, das Verbannen einer gewissen Trockenheit zu wünschen. Neuerdings zufällig in einigen bedeutenderen Partien (Max, Sever) beschäftigt, hat er darin wirklich sehr Anerkennenswerthes geleistet und verdient lebhafte Aufmunterung, der sich indeß die Warnung vor unvorsichtigem Forciren der höheren Stimmlage anschließen muß, weil er dadurch sich um die beabsichtigte Wirkung bringt, zumal seine Stimme, bisweilen etwas spitz, nicht zu den kräftigsten und ausdauerndsten gehört; sein Alfons (Stumme von Portici) hat das namentlich bewiesen. —

Ueber die Gesangsunfähigkeit des Herrn **Albert von Böhme**, sofern von Stimme nur noch wenig Spuren vorhanden, namentlich für Partien (wenn immerhin kleine) der ernsten Oper, wo sowohl der Mangel an Stimme als die unschöne Behandlung derselben und sein alles Anstands entbehrendes äußeres Erscheinen entweder Lächeln oder Indignation erregen muß, habe ich andeutend mich schon oben ausgesprochen. Selbst der Monostatos (Zauberflöte) und andererseits der Kilian (Freischütz) leiden an einer Uebertreibung ins niedrig Karrikirte, die nur Gewohnheit erträglich machen konnte, und für Masetto, den er jetzt indeß abgegeben zu haben scheint, und Peter Iwanow (Czar) verlangt man denn doch mit Recht mehr Stimme. Es wäre zu wünschen, daß

Herr von Böhme, dem selten eine andere Leistung gut genug zu sein pflegt, die seinigen auf diesem Gebiete — Lustspiel und Posse bleiben ihm ungeschmälert — selbst einmal als unparteiischer Dritter anschauen könnte; er würde sich über sich selbst wundern. Man scheint denn auch hier die Nothwendigkeit einer Besserung einzusehen, und hat wohl deshalb Herrn Prelinger, der seit zwei Jahren unserm Theaterchore angehörte und schon bisher zu kleineren Rollen bisweilen verwendet ward, als wirkliches Mitglied engagirt. Er besitzt eine angenehme, obwohl etwas süßlich gefärbte Tenorstimme von ziemlicher Höhe, leichter Ansprache, Klarheit und Volubilität, und wird, wenn er unausgesetzten Fleiß auf seine Ausbildung wendet und sich nicht von unzeitiger Eitelkeit beschleichen läßt, ein recht verwendbarer Tenor werden. — Herr Hermann Butterweck wird in der Oper nicht, sondern nur in Posse und Vaudeville beschäftigt, und ist schon oben über ihn gesprochen worden.

Mit den Bässen ist's bei der Dresdner Oper jetzt leider nicht sonderlich bestellt, zumal seit Herr Franz Dall'Aste, der seit Ostern 1849 bei derselben, an des wackeren, gemüthlichen Dettmer Stelle engagirt war und bei unleugbarem Talent und wahrhaft schöner Stimme doch noch ungleich mehr Egoismus, prätentiöse Eitelkeit und Rücksichtslosigkeit besaß, die eines streng und straff angezogenen Zügels

wohl bedurft hätten — seit also Herr Dalle Aste während seiner letzten Urlaubsreise von London aus um Lösung seines Kontrakts gebeten und diese gegen Erlegung einer milden Konventionalstrafe auch erlangt hat, um einem Rufe zur italienischen Oper in Lissabon Folge leisten zu können. An seiner Stelle ist so eben

Herr Conradi,

seit 1850 in Hannover, früher in Aachen, Frankfurt a. M. (1842 – 1849) und Schwerin angestellt, engagirt worden, über dessen Leistungen ein definitives Urtheil vielleicht späterer Zeit vorbehalten bleiben muß. Was nach den wenigen bis jetzt von ihm dargestellten Rollen und aus früherer Erinnerung sich sagen läßt, ist, daß Dresden in ihm zunächst keinen wirklichen tiefen Baß besitzt, worauf man dort doch unbedingt Anspruch machen darf; daß er, obwohl mit sehr angenehmer, weicher und doch der Kraft nicht ermangelnder Stimme begabt, für die gründliche schulmäßige Ausbildung derselben doch wenig gethan zu haben und vollkommener, sehr achtungswerther Naturalist zu sein scheint, der vielleicht ursprünglich Schauspieler, durch zufällige Entwickelung seiner ansprechenden Stimme bewogen worden ist, Sänger zu werden, wie das häufig beim Theater zu gehen pflegt — und dann einmal in diese Laufbahn eingetreten, vor allen Dingen ge-

nöthigt gewesen ist, sich ein Repertoir zu bilden, statt vorher tüchtige Studien zu machen. Daher die zum Theil mangelhafte Tonbildung, die bisweilen besonders in der Höhe gepreßt erscheint und nicht selten Nasalbeiklang zeigt; daher die hier und da hervortretende Klanglosigkeit der Stimme, wo der Ton der distinkten, klaren Aussprache zum Opfer gebracht wird, weil man Klang- und Sprachwirkung nicht zu vereinigen gelernt hat; daher auch die ungesunde Tongebung in der Kantilene, die den Ton nicht bestimmt und fest einsetzt, sondern in steter messa di voce sich gefällt — eine übelverstandene Manier, die mit dem unleidlichen Tremolo oder Vibrato der neueren (Wiener) italienischen Schule auf Einer Stufe steht; daher das Schwankende in den Leistungen, denen die sichere Vollendung auf echt künstlerischer Grundlage abgeht. Dagegen bekundet sich künstlerischer Sinn in der wohlthuenden Einfachheit des ganzen Wesens Herrn Conradi's, in der Mäßigung, mit der er seine Stimmmittel verwendet, fern von aller Effekthascherei nur die Sache im Auge und das ernste Streben nach möglichst gelungener Leistung offenbarend, für welche ein bedeutendes Talent unverkennbar vorhanden, das durch eine große Bühnengewandtheit, durch ein verständiges, wohldurchdachtes und sauber nuancirtes Spiel (mit sehr gutem Dialog) getragen wird. Ob der Künstler jemals elektrisiren, begeistern, mit sich fort-

reißen wird, kann man in Frage stellen. Daß er zu einem gern gesehenen Gliede in dem Dresdner Künstlerkreise bald sich poussiren werde, zumal wenn er es an ernstlichen Gesangstudien unter verständiger Leitung nicht fehlen läßt, wird man prognosticiren dürfen.

Herr Karl Risse,

seit vielen Jahren der Dresdner Hofbühne, vor etwa drei Lustren schon als Inhaber der ersten Baßpartien, angehörig, meines Wissens ein Schüler des berühmten Johannes Miksch, hat in Dresden seine Theaterlaufbahn begonnen und wird sie dort beschließen, ohne auch nur einmal, soviel mir bekannt, an einer andern Bühne gastirt zu haben. Die große Schule hat hier keinen großen Schüler gezogen, denn obwohl man heute noch dem Künstler die tüchtige Schule sehr wohl anmerkt und unsere jüngeren Natursänger gar Manches von ihm lernen könnten, obwohl er früher namentlich in ruhigeren getragenen Partien, z. B. Jakob (Joseph in Egypten), Sarastro, doch auch als Marcel u. s. w. gern gehört worden ist, so kann man es doch kaum allein auf die vorgerückteren Jahre schieben, daß die Stimme nicht einen vollen, runden Klang besitzt, daß die Ausführung im Gesange nicht vollkommen gerundet ist, namentlich aber daß Geist und Feuer der Auffassung in hohem Grade mangeln.

Denn daß dies schon erloschen, erstorben sein sollte, dazu ist der Künstler, dem ein sehr ernstes und ehrenwerthes Streben mit Freuden zuzugestehen, bei weitem noch nicht alt genug. Etwas schulmeisterlich Pedantisches hat man nicht ganz ohne Grund stets in seinem Gesange wie in seinem Spiele finden wollen; künstlerischere Freiheit und Selbstständigkeit kann man ihm in der That nicht nachrühmen. Ueberdies ist selbst die Aussprache zwar sehr deutlich, aber mangelhaft besonders in den Um- und Doppellauten, wie im Verschlucken so mancher Konsonanten oder in falscher Bildung derselben, z. B. des R, oder auch im nachlässigen Silbentheilen, z. B. ihr — rauch, statt ihr auch, und Aehnliches — Fehler, die wir allerdings auch bei sehr vielen anderen Sängern und Schauspielern finden, die aber nichtsdestoweniger bedeutende Verstöße gegen eine gründliche Schule sind. Jetzt wird der Künstler allerdings meist nur in Nebenrollen — auch im Schauspiel, denn er ist sehr fleißig und berufstreu — verwendet; allein ich meine, ihm selber müsse auch dies schon manchmal zur Last geworden sein. Seit einiger Zeit ist er auch, Nachfolger seines früheren Lehrers, Instruktor der Kapellknaben an der katholischen Hofkirche, als welcher er eine lobenswerthe Thätigkeit entwickelt.

Herr Friedrich Abiger,

in den Jahren 1847 bis 1850 in Rostock, Detmold, Würzburg, und seit nunmehr zwei Jahren bei der Dresdner Hofbühne thätig, hat eine volle und kräftige, angenehme Baßstimme von bedeutendem Umfange, und bedarf nur recht fleißigen Studiums, um eine erfreuliche Zukunft zu gewinnen. Am sorgsamen Streben scheint es dem jungen Manne, den eine hübsche Bühnenerscheinung unterstützt, nicht zu mangeln. Wenigstens konnte man mit Vergnügen bemerken, daß er mehr und mehr bemüht ist, die gepreßte und gequetschte Tonbildung in der Höhe, sowie die störende mangelhafte Aussprache der Zischlaute, besonders des Sch (mit an die Oberzähne gelegter Zungenspitze) abzulegen und für die klarere und präcisere Tonansprache, namentlich in bewegteren Stellen, Sorge zu tragen, auch eine gewisse militärische Steifheit der Erscheinung und Bewegung durch wohlgefälligere Leichtigkeit zu ersetzen, und auf möglichste Deutlichkeit auch des Dialogs angestrengten Fleiß zu verwenden. Das kann natürlich nicht mit einem Male gelingen. Daß aber merkliche Besserung sich zeigt, ist ein Beweis seines Fleißes wie seines Talents, das sich vorzugsweise in der zufällig ihm zu Theil gewordenen Darstellung des Caspar und des Leporello bekundete, die, ließ sie auch als eine erste noch so Manches zu wünschen übrig, doch im Ganzen volle Aner-

kennung verdiente. Auch die später wiederholte Darstellung des Plumkett (Martha), seiner ersten Rolle auf der Dresdner Bühne, gab deutliches Zeugniß von glücklichem und erfolgreichem Fortschritt. Sonst ist er meist im Vaudeville beschäftigt, wo ihm zum Theil noch mehr wahre Leichtigkeit, Frische und Feinheit zu wünschen wäre, die sich durch äußere Beweglichkeit nicht ersetzen läßt. Auch zu Aushülfsrollen im Schauspiel wird er verwendet, und da dies im Ganzen nur selten geschieht, so kann es für Bühnensicherheit und Routine von Vortheil sein. Ein wenig Geist und Poesie und Noblesse wäre emsig zu erstreben, während schon jetzt warmes und tiefes Gefühl im Vortrage der bezüglichen Gesangpiècen und ein ungeschminkter, natürlich wahrer Humor sich erfreulich herausstellen.

Für kleinere Baßpartien, die unglücklichen Vertrautenrollen und ähnliche, auch im Schauspiel, ist noch Herr Fritz Weiß seit zwei Jahren engagirt, der, soviel ich weiß, in Dresden seine Theaterlaufbahn begonnen, nachdem er einem andern wissenschaftlichen Lebensberufe entsagt. Ob er wohl daran gethan, ließe sich vielleicht bezweifeln. Denn trotz seiner allgemeinen Bildung, die ihm einen Vorsprung vor vielen seiner in dieser Beziehung so oft ganz vernachlässigten Kollegen gewährt, trotz seines guten Willens und fleißigen Studiums kommt er dennoch nicht recht vorwärts — es scheint

ihm in der That an bedeutenderem Talente für den Bühnenberuf zu fehlen. Seine Stimme im Gesang wie im Dialog hat einen keineswegs angenehmen, schnarrenden Nasalbeiklang, der sich auch durchaus nicht verliert und die Ausgiebigkeit des Tons sehr beeinträchtigt; seine Sprache etwas Schwerfälliges, das sich auch auf die Gesangausführung überträgt, und seine ganze Darstellungsart etwas Steifes und Pedantisches. Zugestanden, daß die kleinen Partien, die ihm bisher zu Theil geworden, wenig Gelegenheit darbieten, Geist und Feuer zu entwickeln, so kann doch auch in ihnen, je in einem einzigen Moment ein wirklich bedeutendes Talent sich an den Tag legen. In den verwichenen zwei Jahren ist das noch nicht geschehen, und doch will es bisweilen den Anschein gewinnen, als glaubte der junge Mann schon bedeutend mehr zu sein als er wirklich ist. Wenigstens prägt in so manchen seiner Darstellungen eine große Portion Selbstzufriedenheit sich aus, zu der vom höheren künstlerischen Standpunkte aus betrachtet, wirklich noch kein genügender Grund vorliegt. — Ueber Herrn Räder als Baßbuffo habe ich schon (S. 158 ff.) mich ausgesprochen; mehrere der in dieses Fach einschlagenden Rollen (z. B. Leporello ꝛc.) sind allerdings in andere Hände übergegangen, bei manchen anderen, die unbedingt ein frisches gesangliches Eingreifen fordern, ich will nur an Papageno erinnern, wäre das eben-

falls wünschenswerth, da aller Anstrengung ungeachtet dafür des Künstlers Mittel nicht mehr ausreichen.

Barytonisten besitzt Dresden jetzt drei:

Herr **Anton Mitterwurzer**,

seit 1839 von Inspruck aus in Dresden engagirt, wo er als „Jäger" (Nachtlager in Granada) debutirte. Eine ausgezeichnet schöne, weiche und klangvolle Stimme, die nur neuerdings dann und wann etwas verschleiert erscheint, vielleicht in Folge des Embonpoints — dabei auch bedeutender Kraftentwickelung fähig, recht gut geschult und für Kantilene wie Koloratur sehr wohl verwendbar (der frühere Fehler des Detonirens ist fast gänzlich beseitigt), verbindet er mit einem warmen und gefühlvollen Vortrage, ja mit Gluth und leidenschaftlichem Ausdrucke, wo derselbe erforderlich. Wir haben es mit einem reich begabten Talente zu thun, bei dem zu bedauern, daß es nicht noch vielseitigere Beschäftigung findet, weil es sich leicht einer unlustigen Ruhe ergiebt, die für den Künstler wie für Direktion und Publikum natürlich wenig ersprießlich ist. Mit seiner schönen Begabung und seiner Kunst als Sänger verbindet Herr Mitterwurzer auch ein sehr bedeutendes schauspielerisches Talent, das er durch ernstes, gewissenhaftes Studium zu einer Höhe ausgebildet hat, die wir von Sängern selten erreichen sehen, mag man

auch sagen, daß er in leidenschaftlichen Partien aus innerem Feuer etwas zu stark aufträgt, doch aber unfehlbar hinreißt, und daß bisweilen noch eine höhere, so zu sagen spirituelle Noblesse ihm zu wünschen wäre — ich denke hier namentlich an seinen Don Juan. Er und Tichatscheck bilden jetzt die Hauptstützen der Dresdner Oper, auf welche das Hauptinteresse sich konzentrirt. Sein Simeon (Joseph in Egypten), sein Hans Heiling, Lord Ruthven (Marschner's Vampyr), Herzog Alfons (Lucrezia Borgia), sind außerordentlich treffliche Leistungen; nicht minder sein Müller Reinhold (Ein Traum in der Christnacht), Telasko (Cortez), Cinna (Vestalin), Tell, Pietro (Stumme), Nevers, Wolfram von Eschinbach (Tannhäuser), Agamemnon (Iphigenia in Aulis), Orest (Iphigenia in Tauris). Andererseits reihen sein Peter Michailow (Czar), Graf von Liebenau (Waffenschmied), Graf Eberbach (Wildschütz), Wachtmeister Venus (Prinz Eugen), Maurice (Schiffbruch der Medusa) u. s. w. jenen würdig sich an, und auch sein Templer, Graf (Figaro's Hochzeit), Nabucodonosor, Tristan d'Acunha (Jessonda), Kapitain Johann (Falschmünzer) u. s. w. haben sich stets lebendiger Theilnahme zu erfreuen. Auffallend ist's, daß der Künstler so selten durch Gastspiele in weiteren Kreisen zu wirken gesucht hat; meines Wissens hat er von Dresden aus nur in München, Berlin und Hamburg gastirt.

Herr Karl Becker

ward vor einem Jahre in Dresden engagirt, nachdem er die Hamburger Bühne verlassen, zunächst wohl als zweiter Baryton und als Remplaçant für Herrn Mitterwurzer, der damals längere Zeit unpäßlich war. Eine jugendfrische, weiche und angenehme, nichtsdestoweniger angemessener Kraftentwickelung fähige, dabei sehr volubile Stimme von bedeutender Höhe, mit Tenorcharakter; dazu eine hübsche Bühnenerscheinung, der nur die etwas kleinen Augen weniger günstig sind, und auch ein gewandtes Darstellungstalent, das nur bisweilen an zu großer Beweglichkeit leidet, ist des Guten sicher nicht wenig. Eine tiefer eingehende Charakterauffassung, höheren Adel der Darstellung und vorzugsweise mehr Poesie bleibt im Allgemeinen zu wünschen, und man darf wohl überzeugt sein, daß das sehr erfreuliche Talent des jungen Künstlers sich bei vermehrter Beschäftigung weit klarer entfalten würde. Dasselbe verdient eifrige Pflege. Dafür sprechen Partien wie Lord Asthon (Lucia), Jäger (Nachtlager), Graf Rudolph (Nachtwandlerin), selbst Don Juan und andererseits Scherasmin, mag auch so Manches noch an ihnen vermißt werden; vor Allem aber sein Figaro (Barbier von Sevilla) und sein Papageno.

Herr Michael Wächter

betrat die theatralische Laufbahn vor einigen und dreißig Jahren in Wien, ging indeß bald, da ihm die dortige Beschäftigung nicht zusagte, an das Königstädter Theater nach Berlin, in dessen höchster Glanzperiode er neben der Sontag, neben Jäger, Spitzeder ꝛc. mit großer Anerkennung wirkte. Doch diese Glanzperiode währte bekanntlich nicht lange, und schon im Jahre 1827 verließ unser Künstler die dortige Stellung, um ein Engagement in Dresden anzunehmen, wo er das gesammte Fach der ersten Baß- und Barytonpartien überkam und jetzt seit einem Vierteljahrhundert gewirkt, auch vor Kurzem in Anerkennung seiner fünfundzwanzigjährigen pflichttreuen Thätigkeit das Prädikat eines königlichen Kammersängers erhalten hat. Berühmt durch seine metallreiche, wohlklingende Stimme von bedeutendem Umfange, seine gründliche Gesangschule und feingebildeten Vortrag, wie durch eine früher beim Sänger mehr als ausreichende Darstellungsgewandtheit, erinnern sich ältere Theaterfreunde noch immer mit Vergnügen seiner gelungenen Leistungen z. B. als Templer, Telasko, Bertram (Robert der Teufel), im komischen Genre als Figaro, Leporello, Ali Baba u. s. w. Der wackere und mit Recht überall geachtete Künstler hat aber leider, wie so viele seiner Kollegen den rechten Zeitpunkt zur Sistirung seiner Wirksamkeit als Bühnensänger nicht erkannt. Die

Stimme ist fast gänzlich geschwunden, ja gehorcht selbst in ihren Ueberresten den Intentionen des Künstlers häufig nicht mehr; das Spiel ist, vielleicht durch zunehmende Korpulenz, ungewandt und eckig geworden — mit einem Worte, der Künstler hat sich selbst überlebt und seinen früheren wohlerworbenen Ruhm unbedacht in die Schanze geschlagen, zumal man nirgend mehr bei seinen jetzigen Leistungen das Gefühl der Sicherheit haben kann, sondern fortwährend von der ängstigenden Idee verfolgt wird, daß er außer Stande sein werde, die übernommene Partie zu Ende zu führen, so viele Anstrengung, gewiß oft über seine Kräfte, er es sich auch kosten läßt. Ist er im Ganzen auch nur selten noch beschäftigt, so sollten doch die Direktion keine Rücksichten abhalten, ihm die wohlverdiente Ruhe in gemächlichster Weise zu Theil werden zu lassen. Mag er immerhin als Kirchensänger noch fortwirken, wo er heute noch sehr Tüchtiges leistet, da dort die Stimmentwickelung nicht durch die Aktion und andere Aeußerlichkeiten gehemmt, vielmehr im Gegentheil der Ton durch die größeren, seinen Schwingungen günstigeren Verhältnisse getragen und gehoben wird. Herr Wächter besitzt einen viel zu hohen Grad allgemeiner und künstlerischer Bildung, um sich dies nicht schon lange selbst gesagt zu haben.—

Wenden wir unsere Betrachtung den Damen der Oper zu, so zeigt sich für den Augenblick die Dresdner Bühne auf

seiner glänzenden Höhe, und man hat ein tiefes Herabsinken, freilich zumeist in Folge äußerer unabwendbarer Verhältnisse, von der hohen Stufe zu beklagen, die auch das Sängerinnenpersonal der Dresdner Oper vor wenigen Jahren noch einnahm. Es ist wahr, in Betreff wirklich bedeutender Gesangskräfte, weiblicher wie männlicher, ist in Deutschland eine „saure Gurkenzeit" eingetreten: „jetzt sind die ersten Sänger rar" — nicht die sogenannten ersten, sondern die wirklich nach Talent und künstlerischer Bildung befähigt sind, erste Plätze auszufüllen: entweder Stimme und keine Schule, schauerlichster Naturalismus, oder tüchtige Schule und keine Stimme, grauenhafteste Quälerei! Und wo sich noch die nothwendigsten Requisiten in wenigstens erträglicher Weise beisammen finden, da wird Seitens der Direktionen eine förmliche Hetzjagd angestellt, die Forderungen der Künstler und Künstlerinnen sind im Vertrauen auf den herrschenden Mangel so exorbitant, um nicht zu sagen, so unverschämt, daß eine nur halbwegs nüchtern-sparsame Theaterverwaltung sofort von der Konkurrenz zurückzutreten sich gezwungen sieht. Wenn man eine Sängerin mit 10000 Thalern für 6 Monate auf Jahre hinaus engagirt, da heißt das freilich auf einer schwindelnden Höhe angekommen sein, denn wir befinden uns weder in Paris noch in London, und es ist wohl kaum zu verwundern, wenn bei derartigen Auktionsgeboten die Künst-

15*

ler ihre Prätensionen immer höher treiben. Ueberdies wo etwas leidlich Tüchtiges an einer großen Bühne vorhanden, da sucht man's um jeden Preis festzuhalten, und sonach sind Lücken in der That sehr schwer auszufüllen, besonders wo man durch treffliche Vorgänger in den betreffenden Fächern verwöhnt ist und — ein Recht hat, etwas verwöhnt zu sein! Treten dann vielleicht noch unvorhergesehene Unfälle ein, zerschlagen sich projektirte Engagements, mit Rücksicht auf welche man vielleicht tüchtige Kräfte entlassen, oder schlagen scheinbar günstige Acquisitionen nicht in der gehofften Weise ein, so ist der Leidenskelch voll, (denn nie kommt ein Unglück allein!) und muß geleert werden bis auf die Hefen! Das Damenpersonal der Dresdner Oper ist jetzt qualitativ schwach, sehr schwach, und es bedarf einer glücklichen Konstellation, um es wieder zu heben. Läßt es dafür die Direktion an Bemühungen nicht fehlen — und man spricht von mehrseitig deßfalls angeknüpften Unterhandlungen, ja selbst von gewagten Abschlüssen für die nächste Folgezeit — so thut sie das Ihrige, denn auch sie kann keine Sängerinnen aus der Erde stampfen, auch ihr wachsen die Künstler nicht in der flachen Hand! —

Frau **Aloyse Krebs-Michalesi,**

seit zwei Jahren Gattin des eben so lange in Dresden fungirenden königlichen Kapellmeisters Karl Krebs, war vor

ihrer Verheirathung etwa vom Jahre 1843 ab bei den Stadttheatern zu Brünn und Hamburg mit großem Erfolge thätig, und ward im November 1849 in Dresden mit großen Hoffnungen engagirt. Eine sehr schöne, klangvolle und zum Herzen sprechende Stimme von wirklich dramatischer Beseelung, von bedeutendem Umfange, solid und gut geschult, eine imposante Bühnenerscheinung, Feuer und Begeisterung im Gesange und in der ebenso verständig durchdachten als tief und warm gefühlten Darstellung, außerordentlicher Fleiß, innige Liebe zur Sache und anspruchslose Natürlichkeit, machten sie zu einer sehr wünschenswerthen Acquisition, und sie hatte schon bei ihrer einzigen Gastrolle, Elvira im Don Juan, eines so bedeutenden Erfolgs bei den Kunstverständigen wie beim Publikum mit Recht sich zu erfreuen, daß derselben der Engagementsabschluß folgte. Da sie mit ganzer Seele ihrer Thätigkeit auch in dem neuen Wirkungskreise sich hingab, so übte sie, auch ohne genial zu sein, auf das Publikum bald einen eigenthümlichen Reiz aus, da man klar empfand, man habe es hier mit einer echt künstlerischen Persönlichkeit, ohne die mancherlei äußerlichen Zuthaten und Prätensionen des sogenannten Künstlerthums, zu thun, die mit der Kunst und ihrer Wirksamkeit für dieselbe auf's Innigste verwachsen sei. Ihre Norma, Valentine, Alice, Agathe, Elvira, Obervestalin, Abigail (Nabucodonosor), Rahel (Jüdin), ihr Romeo 2c.

waren anziehende, treffliche Leistungen, und als Fides endlich bot sie so Großartiges und Ueberwältigendes, daß sie keine Rivalin zu scheuen hatte. Gerade diese außerordentlich anstrengende Partie gab sie mit einer Leidenschaft, die für die Gesundheit der Künstlerin Besorgniß erregen durfte, sie ließ sich selbst von derselben hinreißen, während der Künstler, will er nicht frühzeitig sich selber aufreiben, sich stets einen gewissen Grad von innerer Ruhe bewahren muß, gleichwie der Arzt am Krankenbette zwar Theilnahme zeigen und fühlen, aber bei weitem nicht so tief empfinden darf, als etwa des Patienten nächste Umgebung, weil er außerdem sehr bald seinem Beruf zum Opfer fallen würde, abgesehen davon, daß jenes tiefe Mitleiden leicht die Herrschaft über sich selbst und den klaren Ueberblick raubt, somit die nothwendige Herrschaft über die Mittel leicht beeinträchtigt. Bei Frau Krebs-Michalesi zeigte sich bald eine bedauerliche Angegriffenheit der Stimme, die, vielleicht anfänglich nicht genug beachtet, leider habituell geworden zu sein und eine Wirksamkeit nur unter fühlbarer Anstrengung zu gestatten scheint. Man muß der Künstlerin die höchste Schonung angedeihen lassen und kann demnach für jetzt auf sie als Repertoirsängerin nicht rechnen, so Treffliches sie bei ihrem nothwendig seltenen Auftreten, ist sie gut disponirt, immer leistet. Ein großer Verlust für die Dresdner Bühne, dessen Beseitigung jedenfalls nur

durch Ruhe und möglichste Schonung zu erhoffen ist. Sonach aber mangelt zur Zeit der Oper, seit dem wieder gelöseten Winterengagement des Fräulein Henriette Grosser, und da Frau Kunsti-Hoffmann dem Vernehmen nach Krankheitshalber nicht eintreten, Fräulein Meyer (von Cassel), auf Empfehlung hin ohne Gastspiel engagirt, erst zu Anfang künftigen Jahres das Engagement antreten kann, eine Vertreterin für das erste Fach gänzlich, denn

Fräulein Agnes Bunke,

so anerkennenswerth ihre Leistungen sein mögen, kann den größeren Ansprüchen, zu denen man in Dresden berechtigt ist, nicht genügen. Die junge Künstlerin machte im April 1848 in ihrer Vaterstadt Breslau ihre ersten theatralischen Versuche als Agathe und Alice, worauf sie dort sofort Engagement erhielt und als Königin der Nacht debutirte. Nach Dresden kam sie im Herbst 1850 auf sehr warme Empfehlung eines freilich unmusikalischen Opernregisseurs. Ein erfreuliches Talent, angenehme und gut geschulte Stimme, eine gründliche musikalische Bildung — ein unschätzbares Requisit, das doch leider der großen Mehrzahl unserer Sänger und Sängerinnen gänzlich abgeht —, ein verständiges und angemessenes Spiel, sind ihr eigen. Allein vaterstädtischer Enthusiasmus scheint sie ein wenig verwöhnt zu haben. Nach

Talent und Ausbildung ganz achtungswerth, mangelt ihr doch dramatisches Feuer und Leben, die innere leidenschaftliche Gluth, und man vermißt selbst nicht selten den Hauch der Poesie, der den dramatischen Gebilden erst das wahre höhere Leben einhaucht und für erste Partien namentlich unerläßlich ist, während andererseits auch die frische Naivetät mangelt, welche für Partien wie Pamina, Henriette (Maurer), Amazili (Jessonda) und ähnliche, nicht entbehrt werden kann. Ihre Mimik hat stets eine schmerzlich-finstere Färbung und unwillkürlich geräth man auf den Gedanken, ihre Beschäftigung errege ihr Unlust, während ihr außerordentlicher Fleiß und das tüchtige Studium, das sie auf ihre Partien wendet, deutlich genug vom Gegentheil zeugen. Fast möchte man nur in dem eigentlich Sentimentalen ihre Sphäre finden, wenigstens spricht die Art, wie sie z. B. die Agathe oder die Gräfin (Figaro), die Elvira selbst (Don Juan) und die Julia (Romeo, und Vestalin), die Adalgisa und die Anna (Weiße Dame), die Bertha (Prophet) rc. zu geben pflegt, für diese Annahme, und sie scheint diese Art der Auffassung ziemlich beharrlich für die allein richtige und im Vertrauen auf ihre musikalische Bildung für unverbesserlich zu halten, obwohl sie in letzterer Zeit mehr aus sich herauszugehen angefangen hat. Aber gerade in dieser Zeit hat sich auch, während die kränkliche dramatische Auffassung zu weichen

schien, die in ausbündigster Verkennung des Charakters z. B. aus der römischen Julia (Vestalin) ein liebesieches, schmachtendes norddeutsches Mädchen machte — beiläufig, dies eine Partie, der die Künstlerin weder in Gesang noch Darstellung gewachsen ist — in dieser Zeit hat eine Kränklichkeit der Stimme sich eingefunden, welche das freie Gebahren mit derselben sehr erschwert, und in Mattigkeit des Tones, die sich übrigens bei leidenschaftlicherem Ausdrucke auch früher schon im Brustregister bemerklich machte —, ja selbst in scharf unreiner Intonation sich kund thut, hoffentlich indeß bald wiederum sich beseitigen lassen wird. Die Prinzessin (Stumme), Margarethe von Valois (Hugenotten), weniger die Eudora (Jüdin), zeugten davon. Wenn es Fräulein Bunke gelingt, mehr noch aus sich selbst herauszugehen und dadurch eine prägnantere charakteristische Auffassung zu gewinnen, wenn sie durch Selbstgefühl und gewisse kenntnißlose Lobhudeleien sogenannter guter Freunde, der ärgsten Feinde des strebenden Künstlers, sich nicht beirren läßt und verständiger wohlgemeinter Mahnung ihr Ohr nicht verschließt, wenn sie dann ein gewisses Phlegma ihres Wesens zu bannen und es in Geist und Feuer umzuwandeln strebt, dann wird sie einen ehrenvollen Platz nicht nur als seconda Donna, sondern selbst wohl als Comprimaria einnehmen können; aber sie hat noch ver-

schiedene und entschiedene Schritte bis zu diesem Ziele hin zu thun!

Fräulein **Elise Schmidt**,

machte im Januar 1848 ihren ersten theatralischen Versuch als Orsino (Lucrezia Borgia) auf der Dresdner Bühne, der sie seit jener Zeit als Mitglied für Oper, Vaudeville und Posse angehört. In der ersteren giebt sie die sogenannten Altpartien (dritte Dame in der Zauberflöte, Fatime in Oberon, Beatrix in der heimlichen Ehe rc.), die Pagenrollen — Olivier (Johann von Paris), Page (Hugenotten), Cherubin (Figaro), und komische, naive Partien, namentlich derberer Färbung, z. B. Colombine (Gute Nacht, Herr Pantalon!) Maria (Czar), Nancy (Martha), Engelliese (Prinz Eugen), Lisette (das neue Sonntagskind), Lorchen (Schwestern von Prag) u. s. w. Man sieht, daß sie eigentlich in das Soubrettenfach der Oper übergreift und ihr entschiedenes Talent, ihre frische und lebendige Munterkeit, ja man darf sagen, ihr jugendlicher Uebermuth und ihre Bühnenroutine, dazu eine frische und angenehme, leichtansprechende und bewegliche Stimme von ziemlichem Umfange befähigen sie außerordentlich dazu, wenn sie nur gründlichere Gesangstudien gemacht hätte. Aber von wirklich kunstgerechter Ausführung größerer Gesangpartien ist keine Rede. Eine glückliche Begabung, ein

gewandtes savoir faire und einige recht gute Anleitung, die sie wohl früher gehabt haben mag und die sie wenigstens vor den gröbsten Verstößen schützt — das ist Alles. Aber das ist Schade, denn Fräulein Schmidt könnte eine bei weitem höhere Stufe erreichen, zumal sie durch eine sehr hübsche Theatererscheinung und die Kunst der Toilette wesentlich unterstützt wird. Eine kokette Darstellungsmanier hat sie sich angeeignet, die allerdings bisweilen sehr pikant ist; doch könnte man in Frage stellen, ob die tiefere Wärme des Gefühls diesem pikanten Wesen die Wage hielte, obwohl sie namentlich in letzterer Zeit dieselbe hat vorwalten lassen; übrigens ist sie eine Vaudevillesoubrette, wie man sie heutzutage nur selten besser findet, zumal da ihr auch eine feinere Tournure durchaus nicht abgeht.

Fräulein Susanna Brede,

im Spätherbst 1850, nach einem sehr glücklichen Debut als Benjamin (Joseph in Egypten) in Dresden für jugendliche kleinere Rollen engagirt, nachdem sie etliche Monate früher am Hamburger Stadttheater ihre ersten theatralischen Versuche als Gemmy (Tell) und Zerline (Don Juan) mit großem Beifall gemacht hatte. Eine hübsche jugendliche Bühnenerscheinung, eine sehr klangvolle, kräftige und angenehme Stimme, kindliche Natürlichkeit, echte Gefühlswärme

und ein ungekünstelter angenehmer Vortrag nahmen für sie ein, und ihr Aennchen (Freischütz), Zerline (Don Juan), Papagena, Adalgisa (Norma), selbst ihr Blondchen (Entführung), erweckten erfreuliche Hoffnungen, wenn auch die Tonfärbung im Dialog manches scheinbar Manierirte, eigentlich wohl nur Unbeholfene, hatte, und die Gabriele (Nachtlager), Lady Rowena (Templer), Marcelline (Fidelio), Fenena (Nabucodonosor), entschieden noch außer ihrer Befähigung lag und ihr nicht hätte gegeben werden sollen. Sie bekundet für diese Partien noch zu wenig Geist und Feuer. Das Talent ist noch nicht frei entbunden, es scheint in Schulfesseln zu schmachten und zu sehr nur das Empfangene treu wiederzugeben, als aus sich selber zu schöpfen und das auf eigenen Füßen Stehen zu versuchen. Die Stimme aber scheint in letzter Zeit falsch behandelt, in die Höhe hinaufgeschraubt zu werden, wodurch nicht nur die Mittellage an Festigkeit des Tons und Klang verloren hat, sondern auch eine früher nicht bemerkte Neigung zum Detoniren hervorgerufen ist. Es wäre sehr Schade, wenn diese wahrhaft schöne Stimme untergehen sollte; dies ernstlich zu verhüten, ist aber die höchste Zeit.

Frau Henriette Kriete-Wüst.

finden wir nach einem alten Etat des Berliner Königstädtischen Theaters schon im Jahre 1826 dort im Chore engagirt. Das damalige Fräulein Wüst muß sonach außerordentlich jung die theatralische Laufbahn betreten haben. Wenige Jahre später begegnen wir ihr auf der Leipziger Bühne (1831), die sie 1833 mit der Breslauer vertauschte, von wo sie ein Jahr später nach Dresden kam. Hier hatte sie Gelegenheit, durch den Unterricht des alten Miksch sich sehr zu vervollkommnen, und verwendete auf die Ausbildung ihres schönen, umfangreichen und vollkräftigen, echten Soprans, wie auf die ihres entschiedenen Darstellungstalents den außerordentlichsten Fleiß, obwohl ihr das Erringen vollständiger Anerkennung und einer würdigen Stellung natürlich gewaltig schwer gemacht wurde, da sie neben der Schröder-Devrient in deren Glanzperiode, neben der klassischen Veltheim, neben der Botgorscheck, die beim Publikum sehr beliebt war, obwohl sie von der Kunst des Gesanges blutwenig verstand, u. A. m. zu wirken hatte. Um so ehrenvoller für sie war der große und wohlverdiente Erfolg, den sie sich dennoch allmälig zu erringen wußte. Ihre Elvira (Don Juan), Margarethe (Hugenotten), Alice, Eglantine, Lucrezia Borgia, Vitellia, Antonina (Belisar) und ähnliche Partien werden, wie ihr wahrhaft klassischer Vortrag der Solopartien in den von

der k. Kapelle aufgeführten Oratorien, allen Kunstfreunden stets unvergeßlich bleiben. Aber freilich, die unerbittliche Zeit fordert überall ihren Tribut, und sie ist auch an Frau Kriete-Wüst nicht spurlos vorübergegangen. Nur noch Rudera der schönen Stimme finden sich vor; der Ton klingt nicht mehr, ist — seltene Fälle ausgenommen — matt, belegt und erweckt ein wehmüthiges, wenn nicht gar ängstliches Gefühl für die Durchführungsfähigkeit der Sängerin. Allerdings ist sie, vielleicht nach manchem Kampfe, in das Fach der älteren Rollen übergegangen, das früher (und wohl nur ausnahmsweise jetzt noch bisweilen) Frau Wächter sehr glücklich vertrat, und singt nun die Margarethe (weiße Dame), Madame Bertrand (Maurer), die Marchesa (Regimentstochter), aber auch die erste Dame (Zauberflöte), Lisa (Nachtwandlerin), Lisette (heimliche Ehe) rc. und sucht nun namentlich in komischen Partien durch ein chargirtes und dann natürlich minder feines Spiel den Stimmmangel zu ersetzen. Aber es geht nicht mehr, und ein anderes Engagement für die Mütterrollen in der Oper stellt sich als dringend nothwendig für das Institut, wie für die Künstlerin selbst dar, die dann nicht nöthig hätte, ihren wohlerworbenen Ruhm selber zu Grabe zu singen. Man könnte vielleicht sagen, es sei eine humane Rücksicht, die der verdienten, stets bereitwilligen Künstlerin noch so lange als möglich die höhere Gage

gewissermaßen als nachträglichen Lohn für früher ruhmvoll Geleistetes und doch nicht vollständig Anerkanntes gewähren und erhalten wolle. Indeß diese Humanität, so höchst schätzbar und ehrenwerth an sich sie sein mag, hat doch in der That mit der Kunst und selbst mit dem wohlverstandenen Interesse des Instituts, das doch von Rechtswegen allen persönlichen Rücksichten voranstehen muß, sehr wenig zu thun. Zugestanden sogar, daß das Dresdner Publikum diese Rücksicht zu erkennen und zu ehren wisse (und im Allgemeinen möchte ich auch das bezweifeln), so habe ich schon früher angedeutet, daß das Dresdner Theater sehr häufig der Sammelplatz einer großen Anzahl von Fremden aus aller Herren Ländern ist, die von all solchen Verhältnissen nichts wissen und ihr Urtheil, wie es ja auch die Kunstkritik thun muß, auf die gegenwärtige Leistung basiren; daß aber solche matten und unbefriedigenden Leistungen nicht sonderlich günstig für das Institut selber stimmen können, begreift sich leicht. Hart mag es sein, aber unerläßlich ist's, künstlerisch unbrauchbar gewordene Mitglieder in ehren- und rücksichtsvoller Weise außer Thätigkeit zu setzen, soll nicht das Ganze wesentlich darunter leiden. —

Das ist nun das Damenpersonal der Dresdner Oper, und sicherlich wird Niemand behaupten mögen (die Direktion am wenigsten, denn sie weiß und fühlt am besten die Hem-

mungen für Heranbildung und Erhaltung eines tüchtigen und befriedigenden Repertoirs), daß dies für eine Bühne wie die Dresdner auch nur annähernd genügen könne. Daß die Damen Schubert, Wächter und Räder für die Oper nicht, gesanglich selbst für die Posse nur nothfällig verwendbar, habe ich schon (S. 80 ff.) ausgesprochen, und was von einer jungen Anfängerin, Fräulein Mathilde Vibrans zu erwarten, die seit einem Jahre etwa behufs ihrer Ausbildung in Dresden engagirt, ganz neuerlichst als Irma (Maurer) ihren ersten theatralischen Versuch unter außerordentlichem, auffälligem, mit ihrer sonst recht leidlichen Leistung durchaus nicht in Verhältniß stehendem und ihrer nothwendigen Bescheidenheit vielleicht sehr gefährlichem Beifall gemacht hat, wird abzuwarten sein. Die wirklich sehr schöne Stimme allein thut's noch nicht! Anfänge einer guten Tonbildung und Registerverbindung, passender Athemeintheilung und deutlicher Aussprache, leidlicher Deklamation und Koloratur sind freilich immer schon etwas: sie erwecken Hoffnung! Aber sie sind doch nur Anfänge, und es muß noch lange und ernstlich studirt, daneben Geschmack und Geist herausgebildet werden, ehe man zu einem erfreulichen Ziele gelangt. Solches Heranbilden wirklich begabter Naturen ist nothwendig, ist lobenswerth; aber für den Moment füllen sie die vorhandenen Lücken nicht aus, und sind deshalb bei

dem Kalkül des gegenwärtigen Standes einer Bühne außer Ansatz zu lassen. Das Opernpersonal der Dresdner Bühne zeigt in Wahrheit jetzt nicht wenige wesentliche Lücken, trotzdem es der Zahl nach immer bedeutend genug ist. Wem zufällig der von dem als tüchtigem Organisator berühmten Karl Maria von Weber unterm 24. Mai 1817 verfaßte „Versuch eines Entwurfes, den Bestand einer deutschen Operngesellschaft in Dresden" betreffend, bekannt ist, der wird bemerken, daß selbst den wirklich bescheidenen Anforderungen jenes Meisters jetzt keineswegs genügt wird. Hier muß geholfen, schleunigst nach Möglichkeit geholfen werden. Aber freilich mit einem ziemlich unmusikalischen Opernregisseur wird sich dabei wenig auch beim besten Willen anfangen lassen, zumal wenn noch manche andere Verhältnisse hemmend einwirken — ich komme darauf zurück.

Ehe ich aber von der Betrachtung der Oper scheide, muß ich nothwendig noch der anderweitigen Stützen derselben, des Chors, des Ballets, und endlich zwar der Reihenfolge, aber keineswegs dem Werthe und der Bedeutung nach zuletzt der königlichen Kapelle mit wenigen Worten gedenken.

Der Dresdner Hoftheaterchor besteht etwa (bekanntlich findet da häufiger ein Wechsel statt) aus 50 Mitgliedern, 24 Herren und 26 Damen, von denen eine größere

Anzahl zugleich für kleinere Neben- und Aushülfsrollen in Oper und Schauspiel verwendet wird, wo Einzelne ein recht hübsches Talent und eine große Verwendbarkeit zeigen: ich nenne die Herren Richter, Jenk, Barthel 2c., die Damen Poser, Schuster, Kiesewalter 2c. Bei größeren Opern wird der Chor durch eine Anzahl Militärsänger verstärkt, und ist derselbe seit wenigen Jahren nicht nur in Betreff seiner Gagenverhältnisse (nach Klassen) bedeutend besser gestellt als früher, sondern hat auch, ein wohl anzuerkennendes Verdienst der Generaldirektion, einen Pensionsfonds erhalten, zu dessen Aufbesserung und Vermehrung alljährlich (am 7. November) ein großes Concert von ihm, jetzt in den dazu überlassenen Räumen des Hoftheaters, veranstaltet wird. Wem die Schwierigkeiten der Heranbildung und Erhaltung eines tüchtigen Theaterchors nicht gänzlich fremd sind, der wird die sehr erheblichen Verdienste des unermüdlich thätigen, musikalisch durchgebildeten und an praktischer Erfahrung reichen Chordirektors,

Herrn **Wilhelm Fischer**

zu würdigen wissen. Von 1810 bis 1849 war derselbe, mit einer angenehmen hohen Baßstimme begabt, als Sänger und Schauspielrr thätig, zuerst bei der Joseph Seconda'schen Gesellschaft auf der Bühne am Lincke'schen Bade in Dresden

und in Leipzig, wo er schon 1817, als Hofrath Küstner die Leitung der dortigen Bühne übernahm, neben seiner Stellung als Baßbuffo gleichzeitig Chordirektor wurde. Hier verweilte er bis zur Auflösung der Küstner'schen Entreprise, ging dann (1828) ein Jahr in gleicher Stellung nach Magdeburg, kehrte aber schon 1829 nach Leipzig in die frühere Stellung zurück, und blieb bei der dort neuorganisirten Hofbühne zugleich als Opernregisseur, und als das Leipziger Hoftheater 1832 aufgehoben wurde, zog man den bewährten tüchtigen Mann in gleicher Eigenschaft nach Dresden. Hier führte er die Opernregie bis 1848, zuletzt in Gemeinschaft mit Maria Heinrich Schmidt, seiner Zeit Tenorist, auch Komponist (des „versiegelten Bürgermeisters" z. B.), trat dann 1849 auch als Sänger und Schauspieler in ehrenvollen Ruhestand, und führt seit jener Zeit nur noch in höchst anerkennenswerther Weise die Chordirektion. Für seine und die durch ihn vermittelten Leistungen des Dresdner Hoftheaterchors spricht die Trefflichkeit, die Präcision, Reinheit, Frische und feine Nuancirung, mit welcher meistentheils die Chöre der Opern dort executirt werden; spricht ferner der Umstand, daß dem Chore auch die Mitwirkung in italienischer Sprache geläufig ist, während selbst auf der Berliner Hofbühne bei den Gastdarstellungen der Petersburger italienischen Oper die Chöre deutsch gesungen wurden; spricht nicht minder,

daß auswärtige Direktionen nicht selten kleine Raubzüge nach Dresden unternahmen, um gut einstudirte Chormitglieder zu kapern, was allerdings früher in stärkerem Maaße stattfand, wo die Choristen in Dresden sehr kümmerlich gestellt waren, spricht endlich die Erfahrung, daß der Dresdner Theaterchor auch auf dem Gebiete der ernsten, klassischen Musik trefflich zu Hause ist und sie fest und sauber und mit Geschmack vorzutragen gelernt hat: ich wüßte in der That keinen Theaterchor in Deutschland und drüber hinaus, das die schwierigsten, doppelchörigen Motetten des Altmeisters J. S. Bach, die Kompositionen der Heinrich Schütz und Händel, der Palästrina und Lotti u. s. w. so gelungen vorzutragen verstände, als eben der Dresdner.

Seit die großen höfischen Prunkballette früherer Zeit, deren kostspielige Pracht auch in Dresden nicht selten alles Maaß überstieg, ihr Ziel gefunden, hat man sich dort zweckmäßig darauf beschränkt, ein Ballet zu kultiviren, wie es die moderne große Oper nun einmal erheischt, und nur ausnahmsweise hat man sich bei Gastspielen, z. B. der Cerrito, St. Léon und vorzugsweise der Grahn, zu selbstständigen Produktionen auf diesem Gebiete verstanden. Von diesem Standpunkte eines Accidens der Oper ist sonach das Dresdner Ballet vorzugsweise zu beurtheilen. Indeß man muß gestehen, daß es nicht selten auch den hiernach zu stellenden

modificirten Anforderungen keineswegs genügend entsprach, und daß in den matten Schlendrian, den nur selten einige gelungenere Arrangements und neue Ideen anfrischten, ein regeres Leben erst durch die Bemühungen der Grahn gebracht wurde, welche dem Balletchor frische Anregung, erhöhetes Interesse und praktische Anleitung gab. Der Balletmeister Joseph Lepitre, zu den ältesten Mitgliedern der Dresdner Bühne gehörig, hat niemals weder als Tänzer noch als Balletmeister oder Arrangeur Bedeutendes geleistet, wenn er auch nach Kräften thätig gewesen und bisweilen überraschend Gelungenes producirt hat, bei dem man aber seiner Seltenheit halber eines bescheidenen Zweifels an dem Eigenthum der Idee und der Erfindung nie sich hat erwehren können. Es fehlt ihm Geist, Grazie und Poesie, wenn auch nicht praktische Kenntniß seines Fachs; die Tänze und sonstigen Arrangements leiden an einer grandiosen Monotonie und müssen sonach, wären sie selbst besser und geschmackvoller ausgeführt, als sie's gewöhnlich sind, Langeweile erzeugen. Fräulein Grahn hat bewiesen, daß mit den vorhandenen Tanzkräften — mit Einschluß der Zöglinge der Tanzschule etwa 30 Personen, darunter nur 3 Figuranten, denn die männlichen Tänzerpartien (Solo's natürlich ausgenommen) werden stets von Figurantinnen ausgeführt — sich sehr Tüchtiges leisten lasse, und es schien das eine recht günstige Nachwirkung zu haben.

Doch ist man jetzt glücklich wieder im alten Gleise angekommen. Das sollte und könnte bei einer großen Hofbühne selbst bei wohl gerechtfertigter Beschränkung besser sein.

Daß Herr Lepitre als Solo-, vorzugsweise Groteskttänzer, und als solcher nicht ohne Kraft und Fertigkeit, nichts Ausgezeichnetes geleistet hat, darüber herrscht kein Streit; höchstens wird er selbst dies nicht zugestehen wollen — gewöhnliche Künstlerschwäche! Herrn Plagge, dem zweiten Solotänzer, fehlt noch der Aplomb und die feinere Grazie; indeß zeigt er seit den zwei Jahren seines Dresdner Engagements Fleiß und Streben und hat so manchen erfreulichen Fortschritt gemacht. Die erste Solotänzerin, Frau Marietta Pecci-Wilhelmi (sonst Pecci-Ambrogio), seit Kurzem Gattin des Schauspielers Alexander Wilhelmi, ist schon seit 1839 Mitglied der Dresdner Hofbühne, eine graziöse Erscheinung, nur ein wenig zu voll für ihre kleine Statur, mit sehr gediegener Schule, leicht und sicher auch in den kapriciösesten Pas, eine treffliche Solotänzerin, der nur mehr Beschäftigung in größeren Aufgaben zu wünschen wäre. Fräul. Anna Döring, zweite Solotänzerin, hat seit 1847, wo sie zuerst in Dresden die Bühne betrat, durch außerordentlichen Fleiß und namentlich durch den Beirath der Grahn außerordentliche Fortschritte gemacht und sich durch eine Reihe von Gastspielen auf den bedeutenderen deutschen Bühnen in

Gesellschaft ihrer Meisterin einen hübschen Ruf erworben. Eine äußerst anmuthige Bühnenerscheinung fehlt es ihr weder an Grazie und Leichtigkeit, noch an Sicherheit und Fertigkeit, und namentlich hat sie auch in der pantomimischen Darstellung sich sehr erfreulich ausgebildet, wird aber auch nach Lage der hiesigen Verhältnisse zu wenig beschäftigt. —

Die Dresdner königliche Kapelle gehört, man darf sagen seit Jahrhunderten unter die berühmtesten musikalischen Institute Deutschlands, und hat diesen wohlverdienten, ehrenvollen Ruf ebensowohl der großen Zahl trefflicher Künstler, die sie stets bis heute unter ihre Mitgliedee gezählt, als den tüchtigen Meistern zu danken, welche fast ununterbrochen seit Gründung der Kapelle an ihrer Spitze gestanden. Jetzt haben die Leitung derselben die beiden k. Kapellmeister Reissiger und Krebs; die Stelle eines Musikdirektors ist unbesetzt, dafür aber dirigirt in Vaudevilles, Melodramen, Ballets, bestimmter Musik zu Schauspielen z. B. Faust, Egmont, Coriolan und ähnlichen, bald der Concertmeister Frz. Schubert, bald der Correpetitor Richter, bald der Vorgeiger der Schauspielzwischenaktmusik Th. Uhlig, jedenfalls ein Dirigentenluxus, wie ihn nicht leicht eine andere Bühne aufzuweisen hat, und der durch etwa nöthig gewordene persönliche Zulagen oder Gratifikationen die Summe vollkommen absorbirt, die die Anstellung eines Musikdirektors beanspru-

chen würde, während durch eine solche unbedingt ein künstlerischer Gewinn erwüchse, insofern eine größere Einheit und Sicherheit in der Orchesterführung erzielt werden könnte, zumal wenigstens den Herren Richter und Uhlig, ihrer sonstigen musikalisch-technischen Befähigung unbeschadet, Feuer, Geist und Geschmack in hohem Grade abgeht, abgesehen davon, daß der Letztgenannte sogar durch öffentliche Kritik das Institut und seine Vorgesetzten und Kollegen in maaßlos eitler Selbstüberschätzung, ja leider mit unverkennbar persönlicher Verbitterung herabsetzt und demselben mittelbar wenigstens offenbar schadet — ein in seiner Stellung durchaus taktloses Gebahren, über das die persönlich Betroffenen zwar häufig gegen Dritte bitterböse sich beschweren, dem Urheber aber doch häufig sehr angenehm sich zu machen trachten; ein Gebahren, das an jedem andern ähnlichen Institute mit Recht sofortige strengste Rüge, wo nicht Entlassung zur Folge haben würde, während man in Dresden es noch mit Beförderung lohnt. Soll das unparteiisch erscheinen? — Es mag sein, da andere Rücksichten nicht anzunehmen sind, selbst nicht Rücksicht auf die etwaige künstlerische Bedeutsamkeit des betreffenden Mitgliedes. Jedenfalls aber kann zu weit getriebene Nachsicht, da nicht einmal von „anständigem Tadel" die Rede sein kann, nicht zum Heile führen. Man lasse der Kritik, auch der herbsten, ja der bornirtesten selbst —

und von beiden Arten giebt's ja heutzutage Beispiele in Fülle! — freiesten Raum; aber es ist unpassend, taktlos und selbst gesetzwidrig, wenn sie in Mitten des Instituts sich erhebt, denn sie muß zuletzt zur Lockerung aller disciplinarischen Bande führen, ohne welche auch ein Kunstinstitut so wenig, wie jeder andere wohlgegliederte Verband zu Erreichung gemeinsamen Ziel's vereinter Kräfte im Staats- und gesellschaftlichen Leben bestehen kann.

Herr **Karl Gottlieb Reissiger**,

schon früh neben dem theologischen Studium der Tonkunst sich widmend, in dem vornämlich der wackere Schicht in Leipzig ihn förderte, ward, nachdem er größere Kunstreisen nach Frankreich und Italien behufs seiner Ausbildung mit Unterstützung des verstorbenen Königs von Preußen gemacht, und sich in Wien, München und Berlin längere Zeit aufgehalten, schon 1826 im November nach K. M. v. Weber's Tode und H. Marschner's Abgange, als Musikdirektor nach Dresden berufen und schon im folgenden Jahre dort zum k. Kapellmeister ernannt, wo er nun ununterbrochen ein volles Vierteljahrhundert, zuerst neben Morlacchi, dann neben Richard Wagner, und nun neben Krebs kunstfördernd, erhaltend und belebend, durch Ordensverleihungen und sonstige Auszeichnungen auch äußerlich geehrt, geachtet und geliebt von

dem seiner Leitung untergebenen Künstlerkreise und allen Kunstfreunden auch über Deutschlands Grenzen hinaus, gewirkt hat. Was er als Kirchen- und Liederkomponist geleistet und noch leistet, ist zu allgemein bekannt und anerkannt, als daß es eines besondern Lobes hier noch bedürfte. Weniger glücklich ist er auf dem Gebiete der Oper gewesen; er hat da trotz sehr ehrenwerther Bestrebungen nicht durchzudringen vermocht: non omnia possumus omnes! In allen Genres der musikalischen Tondichtung hat er mit Geschick und Glück sich versucht, und nur der Mangel eines ausgeprägten, eigenthümlichen Stils — er ist überwiegend Eklektiker — wie eine gewisse, vielleicht durch verlockende Verlegeranbietungen hervorgerufene Schreibseligkeit hat ihn auch so Manches ediren lassen, was schwerlich auf die Nachwelt kommen wird. Als Dirigent ist er ohne Zweifel ein Muster. Er vereint eine sehr gründliche Kenntniß, ein tiefes Eindringen und dadurch bedingtes Verständniß der verschiedenartigsten Tonwerke, eine warm poetische, geschmackvolle Auffassung der Intentionen mit der schweren und unerlernbaren Kunst, diese Intentionen auch durch die ihm untergebenen Kräfte klar und sicher ins Leben zu rufen, mit großer Sicherheit, Gewandtheit, Ruhe und Festigkeit der technischen Dirigirkunst, zu der auch ein eignes Talent gehört; hält sich fern von all den Mätzchen und Faxen, die man so oft störend

bei Dirigenten gewahrt, und weiß einen Künstlerkreis in künstlerischer Freiheit und doch mit der nöthigen Bestimmtheit zu behandeln. In den letzten Jahren hat er indeß bedauerlicherweise von der künstlerischen Energie, die in einer solchen Stellung unerlaßlich, verloren; er ist, falls er nicht von Außen instigirt wird, etwas bequem geworden, und wendet auf Proben und Vorbereitungen wenigstens bei Repertoiropern nicht immer die nöthige Sorgfalt und Ausdauer, wodurch bisweilen in die Aufführungen, namentlich auch bei Gastspielen, ein gewisses Schwanken kommt, das freilich nur dem bemerklich werden mag, der die hohe Vollendung solcher Aufführungen früher unter derselben Leitung noch in dankbarem Gedächtniß trägt, und man muß in dieser Beziehung auch ein kräftiges Wiederaufraffen wünschen; es ist wirklich dringend nöthig!

Herr Karl Krebs,

— eigentlich Karl August Miedke, doch schon in frühester Kindheit von dem berühmten Stuttgarter Tenoristen und Regisseur Joh. Bapt. Krebs, der vor Kurzem starb, an Kindesstatt angenommen — seit nunmehr zwei Jahren Kollege Reissigers, zeigte schon in früher Jugend ein bedeutendes musikalisches Talent und einen außerordentlichen Eifer für die Kunst. Ward er doch schon 1825, kaum 21 Jahre alt,

als Kapellmeister am Hoftheater zu Wien angestellt, was für seine praktische Dirigentenbildung von bedeutendem Einflusse sein mußte. Wenige Jahre nachher (1827) ging er als Kapellmeister an das Hamburger Stadttheater und wirkte dort fast vierundzwanzig Jahre mit einer Umsicht, Thätigkeit und Energie, die gar schöne Erfolge erzielte und ihm einen wohlverdienten, ausgebreiteten Ruf als Opern- wie als Concertdirigent verschaffte. Die Hamburger Oper der neueren Zeit — und sie zählt wahrhaftig unter die besten in Deutschland — verdankt zumeist ihm ihre Erhebung aus fast gänzlichem Verfall, und ihre Instandhaltung und stetige Erneuerung, zumal da ihm in dieser Rücksicht stets überwiegend freie Hand von den Direktionen gelassen wurde. Das ist ein Verdienst, das stets unvergessen bleiben wird, und das allerdings seine Leistungen als Komponist überwiegt. Denn außer einer großen Anzahl ansprechender, gemüthlicher und sangbarer Lieder (auch einer sehr empfehlenswerthen Gesangübungsschule) ist von seinen Kompositionen in weiteren Kreisen wenig bekannt geworden, was selbst von seinen Opern gilt. Hier in Hamburg erwarb er sich auch die außerordentliche Dirigentenpraxis, welche ihn auszeichnet und ihm einen wohlverdienten, weitverbreiteten Ruf verschafft hat, auf welche hin er auch seine Anstellung als k. sächsischer Kapellmeister im Jahre 1850 erlangte. Seine vielseitige Erfahrung, seine

tüchtige musikalische Bildung, seine energische und unermüdete Thätigkeit mußte ihn für eine solche Stellung vorzugsweise geeignet erscheinen lassen. Aber die überwiegend materielle Richtung des Hamburger Lebens auch in Bezug auf die Kunst, der man namentlich in prekären Zeiten, wie sie für das dortige Theater mehrfach eingetreten, unbedingt Rechnung tragen mußte, hat auch wohl ihren Einfluß auf den Künstler Krebs geübt, das ideal-poetische Moment in ihm mehr als ersprießlich in den Hintergrund gedrängt, und ihn allmälig unbewußt vielleicht veranlaßt, neben der höchstmöglichen technischen, die höhere geistige, künstlerisch freie Vollendung weniger zu berücksichtigen. Kommt dazu, daß seine Stellung zu den seiner Leitung untergebenen künstlerischen Kräften in Dresden, wie zu der Direktion, deren Beamter er lediglich ist, eine ganz andere als die in Hamburg sein mußte — daß der Künstlerkreis, in dem und für den zu wirken er berufen war, ihm, wer weiß, aus welchen Gründen, nicht mit voll hingebendem Vertrauen entgegen kam, so wird man erklärlich finden, daß erst nach und nach seine Dresdner Wirksamkeit, wenn er durch mancherlei trübe Erfahrungen sich nicht beirren und seine Energie nicht lähmen läßt, so ersprießlich werden kann, als man von seiner reichen Begabung erwarten darf, von der er auch im neuen Wirkungskreise schon erfreuliche Proben abgelegt. —

Die k. Kapelle in Dresden zählt jetzt mit Hinzurechnung der Aspiranten etwa 80 Mitglieder, darunter nicht wenige von außerordentlicher Berühmtheit theils als Virtuosen, theils als Komponisten für ihre verschiedenen Instrumente. An ihrer Spitze stehen die beiden Concertmeister Karl Lipinski, ein Mann von europäischem, auf ausgeprägtester Gediegenheit begründetem Ruf, und Franz Schubert, ein ebenso trefflicher, in den letzten Jahren namentlich durch mehrere größere Kunstreisen auch in ausgedehnteren Kreisen rühmlichst bekannt gewordener Künstler — beide glücklich einander ergänzend, der eine als Repräsentant des großen, der andere als Repräsentant des graziösen Salonstils; beide nicht nur sehr gründlich musikalisch gebildet, sondern auch praktisch als Concertmeister voll außerordentlicher Sorgfalt und echt künstlerischen Strebens und Wirkens. Namen wie A. B. Fürstenau (Flöte), F. A. Kummer (Violoncell), Tietz (Contrabaß), C. G. Kotte (Klarinette), Karl Kummer (Oboe), A. Haase (Horn), B. Queisser (Trompete), vieler anderen trefflichen Künstler, auch aus dem jüngeren Nachwuchs, zu geschweigen — ich würde sie sonst fast alle nennen müssen — geben der Kapelle nicht nur einen äußeren Glanz. Die in neuester Zeit wiederum erfolgte Vermehrung der Saiteninstrumente hat sie auch in dieser Rücksicht den anderen großen deutschen Kapellen noch ebenbürti-

ger gemacht, wie sie es an Kunst, Feuer, Geist und präcisester Ausführung schon längst gewesen. Sie darf kühn mi jeder andern in die Schranken treten, und wenn z. B. die Berliner Kapelle an Glanz und Brillanz des Tones vorzugsweise der Blasinstrumente die Dresdner übertrifft, so hat diese dagegen den außerordentlichen Vorzug der Weichheit und Rundung des Tones bei aller Kraft, weniger den militärischen, als den rein orchestralen Charakter desselben, vor jener voraus. Das Geheimniß des schönen, des großen Tons, das heutzutage der überwiegenden Mehrzahl der Sänger wie der Instrumentisten gänzlich verloren gegangen ist, hat sich in der Dresdner Kapelle glücklich noch erhalten, und wird bewußt oder unbewußt, traditionell von Generation zu Generation weiter gepflegt, und dies ist eine jener Auszeichnungen, die man am eifersüchtigsten bewahrt wünschen möchte. Der frühere ehrenvolle esprit de corps scheint durch das im Laufe der Zeit fast unvermeidliche Eindringen einzelner unreiner Elemente etwas gelitten zu haben; man möchte hier und da einiger Bequemlichkeit sich hingeben, faßt bisweilen wohl mehr als billig das persönliche gegenüber dem idealen Kunstinteresse etwas zu scharf ins Auge. Indeß kommt gerade hierbei sehr viel auf die Führung an, und der gute, von Grund aus echt künstlerische Geist, der dieses Institut

beseelt, wird auch die krankhaften Affektionen mit der Zeit wieder auszuscheiden wissen.

Wahr ist's, die Dresdner Kapelle ist in pekuniärer Beziehung keineswegs brillant gestellt. Gehalte von 600 Thalern für die ersten Kammermusiker — und höhere sind ganz vereinzelte Ausnahmen — sind in jetzigen Zeiten nicht sehr bedeutend zu nennen, und die Gehalte der Mehrzahl der Mitglieder werden zwischen 300 und 500 Thalern schwanken, während die Aspiranten mit nur 150 Thalern angestellt sind. Dafür hat die Kapelle nicht nur, wie sich von selbst versteht, sämmtliche Opern nebst Proben ꝛc., sondern auch den Dienst in den Zwischenakten des Schauspiels, im Sommer wegen der Vorstellungen auf der Bühne am Lincke'schen Bade oft doppelt, und neben kleineren oder größeren Hofconcerten, die indeß im Ganzen nur selten vorkommen, den musikalischen Dienst in der katholischen Hofkirche zu versehen, der, theils kürzere, theils längere Zeit beanspruchend, das Jahr hindurch leicht nahe an 300 verschiedene Aufführungen umfaßt. Da bleibt dann freilich, die erforderliche Zeit zum eigenen Fortstudiren in Anschlag gebracht, ohne welches auch die eminenteste Künstlerkraft bald erschlafft und in Handwerkerthum untergeht, wenig Muße für etwaigen Nebenverdienst. Und in Berücksichtigung dieser Umstände meine ich eben, daß die

Gagen der Kapelle wohl einer angemessenen Erhöhung bedürften, wenn — die Mittel dazu flüssig gemacht werden könnten. Vielleicht indeß wäre eine Erleichterung des Dienstes zu erzielen, wenn man die Kapelle des Schauspieldienstes überhöbe, und denselben durch eines der vielen in Dresden vorhandenen (Militair-?) Musikchöre ausführen ließe. In künstlerischer Beziehung würde das Publikum um so weniger einen bemerkenswerthen Verlust erleiden, als diese Zwischenaktmusik auch in Dresden wie bei anderen Bühnen sehr stereotyp, uninteressant und selbst mitunter ziemlich nachlässig ausgeführt wird, und von der neuerdings erwarteten Besserung hat sich bis jetzt noch nicht viel spüren lassen. — Daß bei großen Opern, namentlich wo eine Banda auf der Bühne thätig ist, die Orchesterkräfte durch Militairmusik verstärkt werden (wie auch bei großen Festzügen, Gefechten, Evolutionen ꝛc. die nothwendigen, oft sehr zahlreichen Comparsen vom Militair gegen Vergütung gestellt werden) mag der Vollständigkeit halber nicht übergangen werden. —

Zu den Mitteln einer Bühne, die, obwohl zunächst rein technisch äußerlich erscheinend, doch stets von unberechenbar wichtigem Einflusse auf die Gesammtwirkung sind und deshalb nach keiner Seite hin nachlässig und mit übelangebrachter Sparsamkeit, oder ohne künstlerischen Sinn behan-

delt werden dürfen, gehört endlich auch noch die Maschinerie, das Dekorations- und Requisitenwesen und die Garderobe, und man muß zugestehen, daß alle diese Gegenstände einer Hofbühne würdig in Dresden gepflegt und berücksichtigt werden.

Die Maschinerie im jetzigen Hoftheatergebäude ist durch den als vollendeten Meister in seinem Fache berühmten Mühldorfer, der von Mannheim aus, wo er 1832 engagirt ward, vornehmlich seinen Ruf begründete, eingerichtet, und je nach Bedürfniß durch den tüchtigen Maschinenmeister Hänel, der seit 1841 beim Dresdner Hoftheater wirksam ist, auf das Trefflichste erhalten und den etwaigen neuen Ansprüchen akkommodirt. Sie zeichnet sich durch Vollständigkeit, Einfachheit und Präcision aus.

Die Dekorationen sind großentheils außerordentlich schön und man darf sie in Wahrheit als Kunstwerke bezeichnen. Imposant, grandios, reich und geschmackvoll, so weit nöthig naturtreu und doch mit reicher Phantasie und schöner Farbenwirkung gemalt und bis ins Detail sehr sauber ausgeführt, mag man auch einzelnen der neueren vielleicht etwas zu grelle, neufranzösisch lackartige Färbung, die freilich den äußeren Glanz erhöht, mit Recht zum Vorwurfe machen und dagegen manchen oft gebrauchten, namentlich Zimmer- und Saaldekorationen einen Ersatz wünschen. Die Namen-

der Meister, von denen sie herrühren, tragen schon die Gewähr der tüchtigsten Leistung in sich; ich nenne nur Desplechin, Feuchère, Séchan (in Paris), Dieterle, Gropius (in Berlin), Pape (in Hamburg), den im vorigen Jahre verstorbene Hoftheatermaler Arrigoni, wie die jetzt als solche in Dresden fungirenden Otto Rahn und Otto Wagner. Die seit einigen Jahren mehr und mehr beliebte Anwendung geschlossener Dekorationen ist sehr erwünscht und verdient eine möglichst weite Ausdehnung. Denn indem sie einerseits an und für sich die Illusion befördern, tragen sie andererseits durch den fester umgrenzten Raum zur Ermöglichung feinerer Nuancirung des Dialogs und der gesammten Deklamation nicht unwesentlich bei. — Die Requisiten sind in sehr reicher Auswahl, und ungemein geschmackvoll vorhanden. Zu wünschen wäre indeß eine sorgfältigere Beaufsichtigung, damit nicht, wenn immerhin selten, unpassend zusammengestellte Meubles, oder gar defekte dergleichen eine Störung erregen. Namentlich könnte auch auf die Angemessenheit des Stoffs wie der Farben bei Teppichen, Tischdecken u. s. w. eine größere Aufmerksamkeit nicht schaden.

Was endlich die Garderobe anlangt, so war dieselbe bekanntlich fast ganz und gar bei dem Brande des alten Opernhauses im Mai 1849 ein Raub der Flammen geworden,

und nur wenige Stücke waren durch Zufall erhalten geblieben, ein außerordentlicher Verlust nicht nur in pekuniärer, sondern auch in künstlerischer Rücksicht, insofern der Mangel an passender Garderobe und die Unmöglichkeit, Alles mit einem Male wieder herzustellen, namentlich bei der durch die Verhältnisse gebotene Aufgaben, die neue Garderobe mit möglichst geringem außerordentlichem Zuschuß aus anderweiten Verwaltungsersparnissen zu beschaffen, gleichzeitig das Repertoir bedeutend beschränkte, indem die Auswahl der aufzuführenden älteren Stücke und der Novitäten, besonders bei Charakterkostüm und zahlreichem Personal, nothwendig mit Berücksichtigung der eben vorhandenen oder bald zu beschaffenden Garderobe getroffen werden mußte, da man doch das Kostümleihwesen mit Recht nicht allzuweit ausdehnen mochte. Diese Aufgabe in dem kurzen Zeitraum dreier Jahre so vollständig und glücklich, ohne Ueberlastung des Budgets und in wahrhaft überraschend nobler und geschmackvoller Weise gelöst zu haben, ist auch eines der Verdienste, die der Generaldirektor v. Lüttichau um das seiner Leitung anvertraute Institut mit großer Umsicht, liebevoller Thätigkeit und praktischer Erfahrung sich erworben hat und bei dessen Ausführung er von dem vor Kurzem verstorbenen Garderobeninspektor Engelmann, wie von dem seit zwei Jahren angestellten Kostumier Friedr. Aug. Frenzel, der durch seine

früheren umfassenden, auch wissenschaftlichen und antiquarischen Studien als Maler für eine derartige Stellung zwiefach geeignet erscheint, nach Kräften mit hingebendem Eifer unterstützt wurde. Jener beklagenswerthe Verlust ist, mögen auch einzelne Garnituren noch nicht in der frühern Vollständigkeit hergestellt sein und mag es für einzelne historische Kostumperioden noch an diesem und jenem, jedenfalls mehr Nebensächlichem, noch mangeln — man kann sich da leicht helfen! — so reichhaltig, würdig, geschmackvoll und glänzend ersetzt, daß schon jetzt wieder die Dresdner Hoftheatergarderobe mit jeder andern kühn sich messen kann. Der schon genannte Kostumier, jetzt zweckmäßig zugleich Garderobeinspektor, weiß dieselbe überdies mit Kenntniß, Umsicht und Geschmack entsprechend zu verwenden und läßt es an Mühe und Sorgfalt in dieser Beziehung nicht fehlen. Die Berücksichtigung der Farbenwirkung in den Kostumen unter einander und in ihrer Beziehung zur Dekoration könnte allerdings bisweilen noch sorgfältiger beachtet, namentlich auch die Konsequenz aller einzelnen Kostumtheile unter einander und im Verhältniß zur Situation hier und da konsequenter berücksichtigt werden. Und wenn hierbei vielleicht Eitelkeit und Laune einzelner Darsteller die Intentionen des Kostumiers durchkreuzt, wie das wohl auch vorzukommen pflegt, so wäre solchem Gebahren mit unnachsichtiger Energie entgegenzu-

treten. Denn unbezweifelt muß es Mittel geben in der Hand der Direktion, einen Künstler oder eine Künstlerin, die etwa erklärte: „ich spiele die Rolle nicht, wenn ich nicht dies oder das, oder gar etwa ein neues Kostum erhalte," mit strengem Ernste zu ihrer Pflicht anzuhalten. Dergleichen darf, wenn es vorkommt, unter keiner Bedingung geduldet oder ungeahndet gelassen werden. — Ich will hier die vielfach ventilirte Frage von der Treue des historischen Kostüms nicht specieller berühren. Unangemessen aber scheint es, gewisse Stücke, deren Inhalt unverkennbar an eine bestimmte frühere Zeit sich anlehnt, mag auch kein „Jahr der Handlung" angegeben sein, im modern-französischen Kostum der Gegenwart darzustellen, oder gar dieses moderne Kostum mit einem älteren zu vermischen, wie das auch bisweilen geschehen, und nur durch Gewohnheit erträglich wird. Das ist auch ein Punkt, wo der Kostumier ernster Einwirkung sich nicht entschlagen darf, besonders wenn nicht schon die Regie von selber auf Abstellung dringt. —

Daß übrigens ein nach allen Seiten so reich, zum Theil überreich ausgestattetes Institut wie das Dresdner Hoftheater ein erkleckliches Sümmchen das Jahr hindurch kosten müsse, sagt sich Jeder auch ohne großes Nachdenken selbst. Man wird wohl kaum weit davon treffen, wenn man den Gagenetat des darstellenden und Verwaltungspersonals

mit Einschluß der Gratifikationen, Spielhonorare, Garderobengelder, Statisten- und sonstigen kleinen Vergütungen (z. B. an die Mitglieder des Chors, wenn sie kleine Rollen im Schauspiel übernehmen u. s. w.) auf 100,000 Thlr. berechnet, wobei die Kapelle noch nicht mitzählt. Die Tageskosten mögen im Durchschnitt an Beleuchtung, Heizung, kleinen Requisiten, Arbeitslöhnen u. s. w. durchschntitlich etwa 40 Thaler für den Abend — vielleicht mehr —, und bei den Vorstellungen im Lincke'schen Bade, wohin die Musiker, die Darsteller, die Instrumente, Garderobe, Requisiten (wohl auch Dekorationen) per Wagen oder Kahn geschickt werden müssen, etwa 25—30 Thlr. für den Abend betragen; thut, bei etwa 340 Vorstellungen in der Stadt und ungefähr 30 (nach Abrechnung derjenigen für den Wittwenfonds der Schauspieler) auf der Bühne am Lincke'schen Bade — denn gerade in den letzten Jahren ist gemeiniglich draußen und in der Stadt gleichzeitig gespielt worden — ungefähr 14—15,000 Thlr. Rechnet man nun Erhaltung und Vermehrung der Garderobe, der Dekorationen und Requisiten, die Autoren-, Komponisten- und Gastspielhonorare, die Kosten der Instandhaltung des Hauses, die wohl kaum durch den Buffetpacht gedeckt werden, die Ausgaben für Kanzleibedürfnisse, Rollenausschreiben, Billetdruck (der Theaterzetteldruck kostet nichts, und die der Operntexte deckt sich

wohl durch den Verkauf) u. s. w. u. s. w. hinzu, so mag der jährliche Gesammtausgabe-Etat vielleicht nicht weit unter 200,000 Thlrn. bleiben. Das Haus bringt bei gewöhnlichen Preisen, wenn es ganz besetzt ist, noch nicht 800 Thlr. Gesammteinnahme, die Bühne am Lincke'schen Bade etwa 300. Nun sind aber natürlich so außerordentlich gefüllte Häuser etwas sehr Seltenes. In den Wintermonaten von Ende September bis Ende April wird überdies die Einnahme durch das Abonnement, mag dasselbe auch in den letzten Jahren verhältnißmäßig sich verringert haben, außerdem durch eine ziemlich große Anzahl Official- und anderer Freiplätze, nicht ganz unbedeutend geschmälert; im Mai und Juni tritt eine Art „saurer Gurkenzeit" ein, wo der Besuch höchst unbedeutend ist, und es kann selbst beim interessantesten Repertoir nicht fehlen, daß nicht selten Lückenbüßer eingeschoben werden müssen, die den Darstellern eine trostlose Oede zeigen. Die Verhältnisse sind ebensowenig jetzt der Bühne am Lincke'schen Bade günstig, als diese Filialbühne mit Politik in Betreff des Repertoirs rc. behandelt wird. Erhöhete Preise, obwohl jetzt weit öfter als sonst, namentlich bei bedeutenden Gastspielen, hin und wieder auch bei kostspieligen Novitäten eintretend, setzen eben deshalb auch extraordinair erhöhete Kosten voraus, werden also für die Gesammtbilanz nicht von sehr erheblichem Einflusse sein, zumal derartige erhöhete Preise gewöhnlich entweder vorher oder nachher durch schwächeren Theaterbesuch

vom Publikum für seine Börse wieder ins Gleichgewicht gebracht zu werden pflegen. Man thut also jedenfalls genug, vielleicht schon zu viel, wenn man für jede Vorstellung in der Stadt eine Durchschnittseinnahme von 350, für jede am Lincke'schen Bade 150 Thlr. — es sind bei Doppelspiel auch schon in der Stadt etwa 90, am Bade 20 Thlr. eingekommen! — rechnet, was eine jährliche Gesammteinnahme von etwa 120,000 Thlrn. repräsentirt. — Der Zuschuß des Königs beträgt für Theater und Kapelle (wovon natürlich auch die Gehalte der Kirchensänger, die alle gleichzeitig Hoftheatersänger sind, und wohl auch die Unterhaltung der Kapellknaben bestritten wird) jährlich 70,000 Thlr. — Ausgabe und Einnahme wird also so ziemlich balanciren, so weit hier überhaupt diese Ansätze ohne Unterlage officieller Quellen sich annähernd bestimmen lassen.

III.

Habe ich in den vorliegenden Bogen versucht, sowohl die Darstellenden als die zur Darstellung mitwirkenden Kräfte, sodann die anderweiten geistigen und materiellen Mittel, über welche das Dresdner Hoftheater für seine Leistungen zu verfügen hat, zur möglichst übersichtlichen Anschauung der Leser zu brin-

gen, so bleibt mir nun noch übrig, die Leistungen der Bühne selbst ins Auge zu fassen, und dadurch eine Grundlage zu bieten, auf welcher von selber sich das Urtheil bildet über das Verhältniß der Leistungen zu den Mitteln, und eine wenigstens annähernde Anschauung dessen, was auch hier noch zu wünschen übrig bleibt.

In der That sind die Mittel, welche nach allen Seiten hin der Dresdner Bühne zu Gebote stehen, wahrhaft großartig, und wenn ein Paar der Deutschen Hofbühnen, nämlich Berlin und Wien, in dieser Beziehung noch besser gestellt sind, so kann das verhältnißmäßig einen Unterschied nicht machen, ja in Betreff des darstellenden Personals wenigstens im Schauspiel und in Betreff der Kapelle kann Dresden, wie ich schon angedeutet, jeden Vergleich aushalten, steht vielleicht sogar in mancher Rücksicht bevorzugt da. Wenigstens ist es keine Hyperbel, wenn man behauptet, daß eine so bis in die kleinsten Details hinein exakte und vollendete Vorstellung, wie z. B. die von Shakespeare's Antonius und Kleopatra, in ihrer Totalität betrachtet jetzt auf keiner andern deutschen Bühne herzustellen sei; von Göthe's Torquato Tasso und manchen anderen geistig bedeutenden Dramen läßt sich ein Gleiches sagen.

Sind nun aber die Mittel und Kräfte so großartig, wie stehts denn da mit den Leistungen selbst? Entsprechen

diese den zu stellenden Anforderungen in ausreichendem Maaße? Könnte nicht Mehr und Besseres noch geleistet werden? — Ein Achselzucken wird die Antwort auf diese Fragen sein. Wollte z. B. eine Privatdirektion mit bei weitem geringeren Mitteln nicht mehr leisten, sie würde gar bald zu Grunde gehen müssen. Wem dies Urtheil hart erscheint, der wolle gefälligst erwägen, daß die größeren Hofbühnen berufen sind, mit bestem Beispiel in Pflege der Kunst, in Thätigkeit, Fleiß, Umsicht und Vollendung der Darstellungen vorzuleuchten; daß von dem, dem Viel gegeben ist, auch Viel gefordert wird; daß ich sonach sehr hohe Ansprüche stellen zu müssen glaube, und daß ich mit einzelnen ausgezeichneteren Leistungen, als auf welche ich schon hingedeutet, seien sie auch in verhältnißmäßig großer Zahl vorhanden, mich nicht zufrieden gestellt erklären kann, sondern bei jenem Urtheil die Totalanschauung im Auge habe. Darf sich ja überdies das Dresdner Hoftheater eines Vorzugs vor vielen andern rühmen, dessen nämlich, keineswegs in auffallender Weise von den Königlichen Herrschaften selbst influirt zu werden. Wenigstens wird sich das in Betreff der Gesammtrichtung des Instituts, des Repertoirs und ähnlicher Dinge nur auf ein mäßiges Wünschen beschränken, weil man mit vollem Recht auf die Erfahrung, Thätigkeit und Umsicht des Chefs das unumschränkteste Vertrauen setzt, mag auch bis-

weilen in Rücksicht auf das Personal ein unabweislicher Einfluß mehr, als dem Kunstinstitute ersprießlich, sich geltend zu machen wissen. Das mit Recht zu Bemängelnde muß also andere Gründe haben.

„Eine schlechte Theaterdirektion, auf die nicht geschimpft wird, wie vom Publikum so von den Mitgliedern und von denen am meisten, die wahrhaftig am wenigsten Ursache dazu haben!" So sagt ein sehr erfahrener Theaterkenner, und er hat wahrlich so Unrecht nicht. Ist doch in der That nichts leichter, als das; nichts bequemer, als der Direktion Alles in die Schuhe zu schieben, weil wirklich in letzter Instanz alle Verantwortlichkeit sich in ihr koncentrirt, weil sie sonach leicht zum Sündenbock in den Augen der großen Masse gemacht werden kann. Daß aber die Direktion einer jeden größern Bühne nicht Alles selber sehen, prüfen und thun kann; daß sie sich dritter Personen als berathender, prüfender, ausführender selbst, bedienen muß; daß das vielfach komplicirte Räderwerk eines Kunstinstituts, bei welchem Künstleregoismus, Künstlereigensinn, Künstlerlaune und Künstlerkabale — das Schauspielern wird den Leutchen gar bald zur andern Natur! — sehr zu berücksichtigende Potenzen von unsichtbarer, aber desto unwiderstehlicherer Hemmkraft bilden, gar mannichfachen Störungen unterliegt; daß hier in der That in so manchen Fällen selbst ein Machtwort

wenig ausrichten würde, das in allen anderen Verwaltungsorganismen seines Eindrucks nicht verfehlt; daß endlich auch die persönliche und amtliche Behandlung reizbarer und sehr leicht verletzlicher Künstlernaturen (man verwöhnt einmal diese Schooßkinder, weil man sie in ihrem Talent genießen will, denn, wie Eduard Devrient sehr richtig sagt, die „wirkliche Achtung und Theilnahme sucht man bis auf den heutigen Tag durch eine glänzende Verhätschelung zu ersetzen, hinter welcher sich im Grunde nur die tiefste Verachtung birgt!") — daß also auch die Behandlung dieser Künstlernaturen eine ganz andere als die anderer Beamten oder sonst untergebener Persönlichkeiten sein müsse, weil jene auf die künstlerische Freiheit pochen, die sie meist mit vollkommener Ungebundenheit und Willkür identificiren: dies Alles wird wenig oder gar nicht berücksichtigt, und ebensowenig der Umstand, daß Niemand unmittelbarer in das Leben eingreift und mit dem vielköpfigen Ungeheuer, das wir Publikum nennen, zu thun hat, als eine Theaterdirektion, die überdies noch fortwährend mit der leidigen Anmaßung fast jedes Einzelnen unter diesem Publikum kämpfen muß, auch er habe ein kompetentes Urtheil über ihr Leisten und Wirken, und sein Geschmack, und seine oft so niedrige und verkehrte Anschauungsweise müsse ihr zur Richtschnur dienen, während gerade das Urtheil über eine Theaterleitung — ich verkenne

das am wenigsten — eines der schwierigsten von allen ist, da gemeinhin auch der sonst wohl zum Urtheil Berufene nicht hinter die Koulissen schauen kann, und von denen, die hinter den Koulissen stehen, am allerwenigsten leider Wahrheit, Unparteilichkeit und unbefangene Anschauung zu erwarten ist!

Die vornehmste Frage an die Verwaltung jeder größeren Bühne — bei den kleineren muß man leider fast immer von vornherein darauf verzichten — ist die nach dem leitenden Kunstprincip. Das ist der feste Punkt, von dem Alles ausgehen, gleichzeitig der Mittelpunkt, auf den Alles sich zurückbeziehen muß. Wird er fest und unverrückt im Auge behalten, so gehen kleine Schwankungen und Irrungen vom rechten Wege wenigstens ohne großen Nachtheil vorüber, denn — verhehlen wir uns das nicht — ganz ohne Abweichungen, auf dem allerkürzesten und geradesten Wege läßt sich das Ziel nicht erreichen: alles Menschenwerk ist unvollkommen und man muß den Verhältnissen, wie sie nun einmal sich gestalten, Rechnung tragen, wenn man auch dahin streben soll, sie möglichst zu beherrschen und seinem Zwecke dienstbar zu machen.

Der jetzige Generaldirektor, Hr. **Wolf Adolph August von Lüttichau**, am 18. Juli 1786 zu Ullersdorf geboren,

erst Jagdpage, dann Kammerherr und seit 1816 Oberhofmeister, vom Jahre 1824 an in seiner jetzigen Stellung, hat in seinem Wirken natürlich viele Anfechtungen erlitten. Wohlmeinung ebensowohl, als Unverstand, gekränkte Eitelkeit und Bosheit haben es gleicherweise daran nicht fehlen lassen. Und wer möchte behaupten, daß zu Ausstellungen und Tadel nicht von Zeit zu Zeit sehr triftige Gründe vorhanden gewesen! Theilte doch auch er das Schicksal fast aller Hoftheaterintendanten, ganz ohne praktische Vorbildung in sein schwieriges Amt gekommen zu sein; mußte doch auch er erst specielle Kenntniß und Erfahrung mit schwerem Lehrgelde erkaufen; hatte doch auch er nicht einen Rosenpfad zu wandeln und fand bei seinen besten Absichten und Entwürfen nicht selten gerade da weniger offene, als versteckte Opposition und vielleicht geheimes Entgegenwirken, wo er er meisten auf reichliche Unterstützung, auf hingebende Ausführung seiner Pläne hätte sollen zählen können; scheiterte doch auch ihm manche Hoffnung, irrte auch er in so mancher günstigen Voraussetzung, schlug doch auch ihm oft die redlich und aus treuer Ueberzeugung vollbrachte That nicht zu erhofftem Resultate aus, mußte doch auch er den Verhältnissen gegenüber bisweilen seine Ohnmacht fühlen, so daß es wahrlich kein Wunder, wenn auch er bisweilen ermattete! Ja, das Dresdner Theater hat auch unter seiner Leitung Zeiten er-

lebt, wo es den Anschein gewann, als lasse man die Dinge gehen, wie sie eben gehen wollten, als sei das Princip geschwunden, das seiner Leitung zur Basis dienen sollte — Zeiten, wo unbegreifliche Dinge in Betreff der Engagements oder Entlassungen, der Zurücksetzung oder Bevorzugung einzelner Mitglieder, in Betreff des Repertoirs mit Rücksicht auf Kunstförderung wie Kassenpolitik u. dergl. m. sich ereigneten. Aber überblicken wir die Gesammtwirksamkeit des jetzigen Generaldirektors, die nun bald drei Decennien umfaßt, so werden wir dennoch zu dem Resultate kommen müssen, daß er es stets redlich mit der Kunst gemeint, daß er nach seinen besten Kräften für ihre Förderung besorgt gewesen, daß er mit dem redlichsten Willen, oft absichtlich und unabsichtlich verkannt, doch stets unbeirrt, dem ihm untergebenen Institut zu nützen gesucht und edeln Samen auf Hoffnung ausgestreut hat, der zum Theil schon schöne Früchte getragen. Oder ist dem Leiter irgend welches größern Organismus, der unmöglich Alles allein thun und allein sehen kann, billigerweise mehr zuzumuthen, als daß er sich mit den seiner Ansicht nach tüchtigsten Hülfskräften dafür umgebe, die ihn unterstützen und ergänzen? Und hat nicht Jedermann z. B. die Anstellungen Ludwig Tiecks's, Ed. Devrient's, Karl Gutzkow's, andererseits die Reissigers, Rich. Wagner's, Krebs' (so manche persönliche Opposition die

letztere auch ihrer Zeit gefunden haben mag) als für das Institut wohlthätige und ersprießliche begrüßt? Und haben so manche derselben die gehofften Resultate nicht ergeben, lag die Schuld wirklich an der Direktion, oder an den Persönlichkeiten, an den Umständen und Verhältnissen? Der bedeutende und immer noch sehr namhafte Künstlerkreis, dessen die Dresdner Bühne sich erfreut hat und noch erfreut, hat nicht der jetzige Generaldirektor ihn ihr vermittelt? Darf man nicht die Erbauung des jetzigen würdigen Kunsttempels mit seiner reichen und schönen bühnenkünstlerischen Ausstattung — ja, was mehr ist, darf man nicht die Erhaltung des Dresdner Theaters als Hoftheaters, die mehrfach und namentlich nach den Ereignissen des Jahres 1849 sehr ernstlich in Frage stand, seiner einflußreichen Vermittelung zumeist zuschreiben? Will man die verbesserte Stellung der Mitglieder des Instituts — Theater und Kapelle —, die Gründung oder doch liberale Förderung der wohlthätigen Anstalten für Pensionen der Mitglieder oder deren Hinterlassenen, und so manches Aehnliche, für gar nichts rechnen? Ist die Vorführung der bedeutendsten Talente (wo eine Fesselung derselben nicht möglich, wenigstens als Gäste), wie sie das Dresdner Theater seit Decennien gesehen, insofern sie dem Publikum reichen Genuß, den heimischen Mitgliedern frische Anregung verschafften, nicht in Anschlag zu bringen? Ist

endlich das klassische Repertoir der Dresdner Bühne, das im Schauspiel — in der Oper leider jetzt weniger — mehr und Größeres umfaßt, als irgend eine andere deutsche Bühne sich deß jetzt rühmen kann, nicht ein Beweis für ein vorwaltendes echtes Kunstprincip in der Direktion?

Wohl noch viel Anderes ließe sich aufzählen, was für des Direktors Lust und Liebe, Einsicht und Erfahrung spräche (daß er ein sehr sicheres und treffendes Urtheil über den Erfolg von Novitäten besitzt, ist überdieß von den Näherstehenden oft anerkannt), und noch Mehreres mag leicht sich der Wahrnehmung des dem speciellen Getriebe ferner Stehenden entziehen, zumal es bei Beurtheilung von Theaterdirektionen zum besten Ton zu gehören scheint, alles Gute und Tüchtige der Regie, Musikdirektion oder anderen einflußreichen Personen — wohl gar den einzelnen Mitgliedern —, dagegen alles Verfehlte, Verkehrte und Mißrathene, Begehungs- wie Unterlassungssünden, dem Direktor auf Rechnung zu stellen. Wenn ich nun aber selbst ausgesprochen habe, daß beim Dresdner Hoftheater die Leistungen keineswegs den vorhandenen Mitteln und Kräften vollkommen entsprechen, daß so Manches anders und besser sein könnte, an wem liegt denn die Schuld? — Zumeist an denen, die berufen sind, die Pläne und Absichten der Direktion in die Praxis überzuführen, und dabei, sei es bewußt oder unbe-

wußt, den Intentionen der Direktion nicht genügen — ich will nicht sagen, entgegenwirken —; die einander nicht in die Hand arbeiten, entweder aus Unkenntniß und Unvermögen, oder aus Bequemlichkeitsliebe und Eitelkeit einerseits und fünf gerade sein lassen, andererseits in pedantischer Kleinigkeitskrämerei nur sich und ihr persönliches Wirken anerkannt sehen wollen.

Der Vicedirector, Hofrath Winkler, hat früher mit seiner übertrieben praktischen und antinationalen Richtung, die ich schon oben in seinem Verhältnisse zu Tieck gewürdigt habe, unleugbar der Entwickelung der Bühne, natürlich ohne Wissen und Willen, geschadet. Seine Geistesfrische, Thätigkeit, Arbeitskraft und Arbeitslust auch jetzt im hohen Alter noch ist hoch zu ehren. Aber einen bedeutenden, fördernden Einfluß auf das Dresdner Theater übt er jetzt unbedingt nicht, während gerade die Stellung des Theatersekretairs, namentlich wenn kein Dramaturg vorhanden, von großer Bedeutung ist, sofern der Direktor bei ihm die wahre und aufrichtige Unterstützung in Verwirklichung seiner Intentionen, das ungetrübte Urtheil über Stücke und Darsteller, den offenen, wohl erwogenen Rath, dessen er sich etwa bedienen zu sollen glaubt, muß suchen und finden können. Ob eine wirkliche innere Harmonie in An- und Absichten zwischen Hrn. v. Lüttichau und Hrn. Winkler stattfinde, wird sich schwer entscheiden lassen. In früherer Zeit hat man das

18 *

Gegentheil vielfach behaupten hören. Daß aber in solchem Falle von der ersten Bedingung eines ersprießlichen gemeinsamen Wirkens, dem gegenseitigen Vertrauen, nicht in höchster Potenz die Rede sein könne, versteht sich von selbst. Denn mag auch die Stellung des Generaldirektors eine vollkommen unbeschränkte sein, insofern derselbe in der That nur dem Könige unmittelbar verantwortlich ist (eine Stellung, die auch durch die neuerdings erfolgte Ernennung eines Ministers des Königl. Hauses, dem als solchem Theater und Kapelle untersteht, in der Person des frühern hochverdienten Staatsministers von Zeschau, schwerlich eine sehr wesentliche Aenderung erlitten haben dürfte), so sind doch um so unwillkommnere Beschränkungen nach Unten hin selbst durch ein vollkommen unabsichtliches Entgegenwirken sehr leicht möglich, während vor allen Dingen das komplicirte Theatergetriebe vollkommene Einheit der obern Leitung verlangt, da nur bei ihr die erforderliche Kraft, Konsequenz und Autorität, ja selbst ein möglichst einfacher und schneller Geschäftsgang zu erreichen ist.

Die Regie, dieses bedeutsame Mittelglied zwischen der Direktion und den Mitgliedern einer-, dem dramatischen Kunstwerk, wie dessen Verfasser und den Darstellern andererseits, ist beim Dresdner Hoftheater häufig nach ihrer außerordentlichen Wichtigkeit nicht genug berücksichtigt und gewürdigt worden. Ich will nicht reden von einer Periode, wo

die Schauspielregie lange Jahre hindurch allein und unumschränkt in der Hand des Hrn. Karl Dittmarsch lag, der seine Befähigung für eine solche hervorragende Stellung in keinem Stücke, wenn nicht etwa in einer sehr hausbackenen Bretterpraxis äußerer Inscenirung, bewährt hat, da es ihm selbst an Feinheit der Geistesbildung, an Poesie, ja sogar an höherem Darstellungstalente, an dichterischem Verständniß 2c. durchaus fehlte. — Es konnte jedenfalls einer Bühne wie der Dresdner nicht zum Ruhme gereichen, einen Regisseur zu besitzen, dessen Unzulänglichkeit jedem halbwegs Sachverständigen stets auf den ersten Blick ins Auge fallen mußte, und es war ein Beweis der hohen Künstlerschaft des Dresdner Schauspielpersonals, daß es unter solcher leb- und geistlosen Führung (?) sich durch die eigene Weihe und Kraft auf seinem hohen Standpunkte zu erhalten vermochte. Mit Beginn dieses Jahres scheint dieses Verhältniß nach achtzehnjähriger Dauer, die jedenfalls von schmiegsamer Klugheit zeugt, endlich aufgehört zu haben und Hr. D. mit Beibehaltung seines Regisseurtitels und Gehalts vorzugsweise in der Expedition beschäftigt zu werden. Der verstorbene Pauli so wenig als Eduard Devrient*), die mit ihm

*) Die Befürchtung, daß Hr. Eduard Devrient ungeachtet seines vortheilhaften Engagements die Dresdner Bühne verlassen

eine Zeitlang die Regie überkamen, vermochten sich bei Weitem nicht so lange zu erhalten; ein neuer Beweis der alten Wahrheit, daß die Mittelmäßigkeit am meisten prosperirt, während entschiedenes Talent auch entschiedenen Willen zu besitzen pflegt und damit natürlich am meisten gegen den Eigenwillen eines vielköpfigen Künstlervölkchens gar leicht und ernst anstößt!

In den letzten Jahren (seit 1849) ward Hr. Dittmarsch bei der Regieführung durch Hrn. Quanter unterstützt, wie schon früher (1846 bis 1848) durch Hrn. Winger, der jetzt aufs Neue, seit des Erstgenannten theilweiser Erleichterung seiner Funktionen, wiederum mit Quanter gemeinsam die Regie des Schauspiels führt, so daß die Annahme: es seien nicht zwingende künstlerische Gründe gewesen, welche ihn früher zur Niederlegung derselben veranlaßten, wohl eine Rechtfertigung findet.

Schon Hr. v. Küstner, dem man wohl ein Urtheil in derlei Dingen zugestehen wird, sagt: „Meistens wird die Regie Schauspielern anvertraut, die neben ihrem Berufe

---

werde, scheint sich leider zu bestätigen. Er ist zum artistischen Direktor des Karlsruher Hoftheaters berufen und neuesten Nachrichten zufolge, an deren Authenticität wohl kaum noch zu zweifeln, hat er diesen ehrenvollen Ruf angenommen. Ein großer Verlust für Dresden!

dieselbe als ein Nebengeschäft für eine Zulage von einigen hundert Thalern führen; überblickt man jedoch, was einem Regisseur obliegt, so fällt die Unzweckmäßigkeit dieses Verfahrens ins Auge." Daß er es früher selber so gehalten, entschuldigt er durch die Verhältnisse, namentlich aber damit, daß er selbst einen großen Theil der eigentlichen Regisseurobliegenheiten übernommen. — Auch bei der Dresdner Bühne ist es mit der Schauspielregie so bestellt. Und daß sie gerade in den Händen zweier in ihrem Fache bedeutender, somit auch als Darsteller und meist in Hauptrollen viel beschäftigter Künstler liegt (Hr. Quanter trat während der beiden letzten Semester, wobei noch ein mehr als vierwöchentlicher Urlaub abzurechnen, 108 mal, darunter in 8 neuen und 11 neu einstudirten Stücken — Hr. Winger während derselben Zeit, auch mit Abrechnung eines gleich langen Urlaubs, 102 mal, darunter in 6 neuen und 7 neueinstudirten Stücken auf), mag immerhin für ihre künstlerische und praktische Autorität, keinesfalls aber für die Regieführung unmittelbar von Vortheil sein, die unbedingt mehr Zeit und Kraft in Anspruch nimmt, als Beide unter solchen Verhältnissen ihr widmen können. Ueberdies liegt es in der Natur der Sache begründet, daß sie um ihrer eigenen schauspielerischen Wirksamkeit willen, die ja in vielen Fällen von dem guten Willen und dem freundlichen Einvernehmen der Kollegen

abhängig ist, diese nicht durch Strenge und konsequente Unbeugsamkeit in der Regisseurstellung unwillig machen oder erzürnen mögen, und es läßt sich da aus einer gewissen Nachgiebigkeit, einem allmäligen Gehenlassen, das leicht zur Energielosigkeit und zum Schlendrian führt, kaum ein ernstlicher Vorwurf machen. Und so manche unpassende Rollenbesetzung, so manche Konnivenz gegen Laune und Kaprice einzelner, namentlich der bevorzugten Kollegen, so manche Fahrlässigkeit in den Proben, so manche wenigstens im Ensemble ungenügende Darstellung, selbst das bisweilen grelle Hervortreten von Dialekt- und Deklamationsverstößen, ja wesentlich verschiedene Aussprache fremder Namen (Kleinigkeiten meinetwegen, aber auf einer Bühne wie die Dresdner nicht zu dulden), Mangel an vollkommener Abrundung, an Geist und Feuer der Vorstellung im Einzelnen wie im Ganzen, selbst sogar eine bisweilen ans Unbegreifliche grenzende fade Repertoirwahl u. s. w. mag in jenem Umstande ihre Begründung suchen lassen. Hrn. Winger geht überdies, ein so achtungswerther Künstler er sonst ist, die höhere poetische Bildung und Weihe ab, und er wie sein Kollege Quanter lassen am Ende, um den mancherlei Verdrüßlichkeiten ihrer Stellung nach Oben wie nach Unten auszuweichen, „fünf eine gerade Zahl" sein, in der Ueberzeugung, daß ihre etwaigen Nachfolger es eben auch nicht besser machen würden.

Wieviel dies aber der Kunst nütze, ist freilich eine andere Frage, während es keine Frage ist, daß, obwohl guter Wille, praktisches Verständniß, tüchtige Bühnenkenntniß, Erfahrung und Routine neben eigner bedeutender künstlerischer Kapacität, unterstützt von zum Theil sehr ausgezeichneten Kräften, viele Vorstellungen außerordentlich befriedigend, einzelne gradehin unübertrefflich gestalten und auch den verwöhnten Geschmack befriedigen — daß dessenungeachtet das echt künstlerische Princip in allen jenen Beziehungen noch konsequenter festgehalten und durchgeführt, manche Schwäche, mancher Mangel, der wenigstens dem geübten Auge des erfahrenen Kenners sich nicht verbirgt, und selbst dem unbefangenen Zuschauer unwillkürlich fühlbar, wenn auch nicht seinem tiefsten Grunde nach erkennbar wird, vermieden werden könnte, wenn nicht die Regieführung immer noch zu sehr als eine Nebensache, als eine zumeist um des Gehalts willen übernommene Last (und freilich zu einer wahrhaft rücksichtslos freudigen Führung dieses vielfach beschwerlichen und unangenehmen Amtes gehört ein sehr großes Maaß echtester Kunstbegeisterung), als ein opus operatum angesehen und behandelt würde.

Die Regie der Oper liegt seit 1850 in den Händen des Hrn. Frdr. Rottmeyer. Man wollte behaupten, er sei durch Protektion in diese Stellung gekommen und müsse

nun seinem Protektor durch die Erfüllung der Wünsche desselben sich dankbar beweisen, könne also eigentlich nicht selbst leiten, sondern werde geleitet. Ich halte das für unbegründet, denn Hr. R. ist ein so achtungswerther Charakter, daß er in einer solchen Stellung mit Bewußtsein nicht ausdauern würde. Allein seine Berufung gehört nichtsdestoweniger zu den Unbegreiflichkeiten und hat ungeachtet seines nicht zu bezweifelnden besten Willens der Dresdner Bühne noch kein Heil gebracht. Freilich wirkt er nicht selbst in der Oper als Sänger mit, und im Schauspiel nur ausnahmsweise und in kleineren Rollen (in 2¼ Jahren im Ganzen nur 46 mal), vielleicht, wo nicht zur Aushülfe, nur um darzuthun, daß ihm eine achtungswerthe schauspielerische Praxis nicht abgehe. Aber er ist unmusikalisch — bei einem Opernregisseur eigentlich eine contradictio in adjecto! — und seine Berufung zu dieser Stelle bei der Dresdner Bühne läßt sich nur aus der leider, irrthümlichen Annahme erklären, daß seine sonstige vieljährige Bühnenerfahrung und seine frühere eigene Direktionsführung (in Bremen, vom 15. October 1837 bis 17. April 1841, wo er mit den größten Opfern das Möglichste selbst über seine Kräfte geleistet, denn selbst eine Gesammteinnahme von etwa 108,000 Thlrn. in 3½ Jahren langte nicht zu, und die Direktion endete mit einem übrigens in jeder Beziehung ehrenhaft abgewickelten Debitverfahren)

ihn hinlänglich zu derselben qualificire. Wie gesagt, ein bedauerlicher Irrthum! Verdient seine außerordentliche Thätigkeit, oder lieber Geschäftigkeit, sein redlicher Wille und seine Pflichttreue volle Anerkennung, so ist es doppelt zu beklagen, daß diese von vielseitiger praktischer Erfahrung unterstützten, guten Eigenschaften zu einem Resultat nicht führen und nicht führen können, da die bloße Empirie nun einmal auf musikalischem Gebiete zur Leitung der Opernregie an einer so bedeutenden Bühne nicht ausreicht. Hr. R. besitzt kein kunstgebildetes Urtheil, keinen feinen musikalischen und poetischen Geschmack. Das beweiset seine kleinliche scenische Behandlung auch der großen Oper, bei der er nach der Manier kleiner Bühnen überall Flittertand und geschmacklosen Aufputz anbringen möchte, und ihm, ohne Rücksicht auf die Hauptsache, die musikalische Darstellung, oft nur als Vehikel zu Arrangirung von Aufzügen, Gruppirungen u. s. w. zu dienen scheint, bei der ihm die Kosten Kleinigkeit sind und bei der er die takt- und geschmacklose Ueberladung nicht fühlt und nicht von fern daran denkt, daß alle diese Aeußerlichkeiten zwar, mit feinem Sinn, Geist und Geschmack verwendet, allerdings auch nun einmal dazu gehören, daß sie aber als Nebensachen der musikalischen Ausführung sich unterordnen müssen. Ist nun diese gerade zunächst Sache der Kapellmeister, und verfährt Herr R. sogar ziemlich rücksichtslos, in vollster

Ueberzeugung von seiner außerordentlichen Kapacität mit bedeutendem Eigenwillen, so ists wohl kaum zu verwundern, daß zwischen den Kapellmeistern und ihm es an mancherlei Inkonvenienzen, Reibungen u. dergl. nicht fehlen kann. Was er bisher an Opern in Dresden in Scene gesetzt — es sind ihrer nicht viele, obwohl er immer (angeblich) mit mindestens einem halben Dutzend fertig ist, von denen man aber nichts zu sehen bekommt — hat von einer irgendwie großartigen Anschauung, einer geschmackvollen Phantasie und wirklich poetischer Erfindungskraft und Ideenreichthum kein sonderliches Zeugniß abgelegt. Die kleinliche Sucht, Alles anders (aber selten besser) zu machen, als er's vorgefunden, hat dagegen zu einer Menge unnöthiger Arbeit und Zeitverschwendung Anlaß gegeben, die auf die Repertoirentwikkelung selbst des Schauspiels von höchst nachtheiligem Einflusse gewesen, da sie Raum, Kraft und Zeit für anderweite Proben maaßlos beschränkte, ohne doch zu irgend einem genügenden Resultate zu führen. Zäh in seinen Ansichten und Vorurtheilen bewies er seinen Geschmacks- und Urtheilsmangel aber vorzugsweise in dem Genre der Possen, welchem er, trotzdem sie fast alle, ungeachtet trefflicher und verhältnißmäßig kostbarer Ausstattung, Fiasko machten, bis zum Exceß anhängt. Das geht soweit, daß er geradehin Läppisches und Unwürdiges mit der festen Ueberzeugung von

dessen Trefflichkeit und Wirksamkeit in Scene setzt und dadurch selbst ein geduldiges Publikum indignirt, den Geschmack desselben nicht heranbildet, sondern verdirbt und der wahren Kunst trotz des besten Willens ein Schnippchen über das andere schlägt. Auch die bisher durch ihn vermittelten Engagements zeugen wenigstens nicht von klarem Verständnisse des Standpunkts, den die Dresdner Hofbühne einnehmen soll und muß.

Mag dieses Urtheil hart klingen, es ist überall ins Einzelnste hinein zu belegen, wenn ein solches Unternehmen hier auch zu weit führen müßte, und ist lebhaft zu bedauern, daß eine solche rege Thätigkeit, ein so selbstverzehrender Eifer, die in der That besserer Resultate würdig wären, nothwendiger Weise zu einem Hemmniß für ersprießlichen, ruhigen und principiellen Fortschritt um so mehr führen müssen, als Hr. R. entweder von sich selber zu hoch denkt, um selbst aus hier sehr überzeugend vorliegenden Erfahrungen Lehre anzunehmen, oder mißtrauisch Anderen, seien es Verhältnisse oder Personen, das Mißlingen seiner Anstrengungen aufbürdet. Wie soll aber ein Kunstinstitut lebendig und kräftig gedeihen, wenn die mit dessen Pflege speciell Betrauten einander nicht in die Hand, sondern wohl gar entgegen arbeiten! Das Mißverhältniß des Opernregisseurs zu den Kapellmeistern habe ich schon berührt. Aber auch zwischen

den beiden Letzteren selbst mag, alles äußern Anscheines vom Gegentheil ungeachtet, die reinste und klarste Harmonie nicht herrschen. Reissiger hat während seines ganzen amtlichen Wirkens Früchte echter Kollegialität wohl nicht gepflückt. Sein keineswegs angenehmes Verhältniß zu Morlacchi, das wohl dem zwischen Tieck und Winkler zu vergleichen, ist bekannt und ward nur dadurch erträglicher, daß Morlacchi öfter auf längere Zeit abwesend war. Daß er mit Richard Wagner, aller äußeren socialen Freundschaftlichkeit ungeachtet, niemals in wahrer Geistesgemeinschaft gelebt, mag man natürlich finden, und auch mit seinem jetzigen Kollegen Krebs hat das bisher wenigstens nicht recht gelingen wollen. Reissiger fehlt die Energie, die die ihm von Rechtswegen gebührende künstlerische Stellung fest auch nach Außen hin einzunehmen und zu wahren weiß, und er wird dann wieder durch fremde Einflüsse bestimmt, aus Gutmüthigkeit leicht inkonsequent, erhebt plötzlich wieder Ansprüche, denen er selbst erst sich begeben, und deren freiwilliges Aufgeben wahrhaftig seinem künstlerischen Werthe und Verdienste keinen Abbruch thun kann, zumal er dafür anderweit seine besten Kräfte zur Förderung der Kunst einsetzt. Es sei fern von mir, den Kapellmeister Krebs auch nur im Entferntesten etwaiger Uebergriffe anklagen zu wollen. Er war auf einen sehr ausgedehnten Bühnenwirkungskreis in Dresden ange-

wiesen worden, und es mag sein, daß er im lebendigen Gefühl seiner praktischen Tüchtigkeit, vermöge welcher er mit Jedem in die Schranken treten kann, und seiner vieljährigen Erfahrung nicht mit der erforderlichen diplomatischen Klugheit, als vielleicht seinem Naturell widersprechend, aufgetreten ist. Genug aber, die Zerwürfnisse sind, oder waren doch — falls sie jetzt applanirt sind — vorhanden und mußten folgerecht selbst auf Parteibildungen innerhalb des Personals der Kapelle führen (scheint doch sogar das Publikum nicht ganz unberührt davon geblieben zu sein), die dann nothwendig die Lust und Liebe zum frischen, freien, fröhlichen Kunstwirken beeinträchtigen, und allezeit einen Stachel zurücklassen, der erst mit der Zeit wieder sich abstumpft.

Daß unter solchen Verhältnissen eine sehr fruchtbare Thätigkeit sich kaum entwickeln konnte, liegt wohl auf der Hand. Die Frage ist nur, weshalb der Generaldirektor, dessen scharfem Blick dies Alles nicht entgehen konnte, nicht energisch hier einschritt, weshalb er so manche Uebelstände duldete und bisweilen scheinbar unbekümmert, die Sache ruhig ihren Gang gehen ließ? Ich meine, die allmälig erworbene Ruhe, welche durch Abwarten eher als durch energisches Einschreiten die vorgesetzten Zwecke zu fördern strebt — vielleicht weil langjährige Erfahrung die Zweckmäßigkeit solchen Verfahrens gerade in diesem Kreise gelehrt —, ferner

die echte Kavaliernatur im edeln Sinn des Worts, die tiefgewurzelte Achtung vor deren Kunst und den Repräsentanten, die ihn die letzteren häufig von zu günstigem Gesichtspunkte aus betrachten ließ und vor dem Zwange gegen den Künstler aus seinem Gefühl, zurückscheuet, so nothwendig und ersprießlich derselbe auch, um des Beispiels willen schon, so manchesmal wäre; ein gewisses Mißtrauen in sich selbst, das gern auf die Rathschläge Anderer hört und dabei aus Bonhommie leicht dem Einzelnen zu großes Vertrauen schenkt, so oft auch dies Vertrauen gemißbraucht und abscheulich betrogen sein mag, woraus denn, wenn dergleichen trübe Erfahrungen zu schmerzlich eingreifen, andererseits leicht wieder eine gewisse Unbeugsamkeit sich entwickelt, die ohne Rücksichten dann ihren Weg verfolgt — das und so manches Andere, dessen Berücksichtigung die Verhältnisse gebieterisch fordern und das ich hier nicht näher auseinanderzusetzen vermag, gäbe hinreichende Antwort auf obige Fragen. Und man wird diese Gesinnung ehren müssen, selbst wo man sie in ihren Erscheinungen nicht überall sollte adoptiren können. Wer von uns, die wir außerhalb jenes komplicirten Getriebes stehen, vermag überdies dasselbe in seinen äußersten oder vielmehr innersten Triebfedern zu durchschauen? Wer mag alle hier einschlagenden Verhältnisse, auch die scheinbar kleinsten und unbedeutendsten, oft so mächtigen und einflußreichen, auch

nur oberflächlich erkennen? Das Wirken jeder Theaterdirektion ist mehr oder weniger von solchen bedingt, das einer Hoftheaterdirektion aber in gehäuftem Maaße! Allein diese vollkommen billige Rücksicht schließt doch das Aussprechen der Ueberzeugung nicht aus, daß so Manches anders zu wünschen wäre, daß in so manchen Fällen etwas weniger Temporisiren und Geduld, dagegen ein energisches Eingreifen von Nutzen sein könnte.

Die Thätigkeit und das Streben einer Bühne, das gesammte künstlerische Princip ihrer Leitung wird äußerlich wenigstens zunächst aus dem Repertoir erkennbar. Versuchen wird daher ein solches aus den letztverflossenen zwei Semestern, vom 1. Juli 1851 bis 30. Juni 1852 aufzustellen.

Als Novitäten brachte dieser Zeitraum auf der Dresdner Bühne 22 Stücke auf dem Gebiete des Trauer-, Schau-, Lustspiels und der Posse, 8 Vaudevilles und Possen mit Gesang, 2 Operetten und 3 größere Opern — im Ganzen 35 neue Stücke. Neueinstudirt gingen in Scene nach derselben Kategorie resp. 18, 4, 1 und 6, im Ganzen 29 Stücke, also 64 mehr oder minder neue Stücke, so daß auf den Monat etwa fünf entfallen. Ich theile keineswegs die jetzt ziemlich verbreitete Ansicht derer, welche nur nach der Zahl der Novitäten das Verdienst eines Theaterinstituts be-

messen. Daß die Neuigkeitssucht des Publikums und die Neuigkeitsjagd so mancher Direktionen der Kunst (zumal in jetziger Zeit, wo die dramatische Produktion keineswegs der Qualität nach bedeutend) und selbst der Kasse wenig ersprießlich ist, sagt jeder Sachkenner sich selbst und die Erfahrung bestätigt es namentlich in Dresden, wo die Novitäten im Schauspiel jetzt kaum noch das Publikum anzuziehen vermögen, eben weil man von denselben nichts Absonderliches erwartet. Die Zeit für die gediegene Vorführung klassischer Werke (in weiterem Sinne) wird dadurch beschränkt, die gerundete Darstellung selbst der Novitäten beeinträchtigt, und auch der Geschmack des Publikums, die nothwendige Gewöhnung an genaueres Eingehen auf die Intentionen des Dichters wie der Darsteller, die nur durch Repetitionen gewonnen werden kann, mittelst des flüchtigen Reizes der Neuheit untergraben. Aber bei einem so zahlreichen Personale, wie es die Dresdner Bühne aufzuweisen hat, läßt sich bei gehöriger Rücksicht auf angemessene Rollenvertheilung und Beschäftigung aller Mitglieder natürlich mehr als bei kleineren Theatern auch in dieser Beziehung thun, und unbedingt ist es eine zu geringe Thätigkeit, wenn z. B. die Oper seit Ende October vor. Jahres bis jetzt auch nicht eine einzige Novität gebracht hat, da die kleinen Operetten Hoven's „Ein Abenteuer Karl's II." und Grisar's „Gute

Nacht, Herr Pantalon!" wohl kaum zählen können. Indeß möchte die Zahl der Novitäten an sich genügen, und daß darunter wenig Erfreuliches im Ganzen, kann allerdings kaum auf Rechnung der Direktion gestellt werden, da die Journalposaunenstöße über die Vortrefflichkeit vieler neuen Stücke heutzutage wohl Niemand mehr bestechen. Denn sieht man sie etwas genauer an, so sind sie meist herzlich schlecht, und es kann also nur darauf ankommen, das relativ Beste auszuwählen, namentlich aber, so weit irgend möglich, deutschen dramatischen Dichtern Gelegenheit zum Bekanntwerden und Ermunterung zu fernerem Schaffen zu gewähren. Letzteres mag in Dresden nicht immer in ausreichendem Maaße geschehen. Aber freilich gerade hierin hat man auch die traurigsten und abschreckendsten Erfahrungen gemacht. Ein Verzeichniß der oben aufgeführten Novitäten wird in vielfacher Rücksicht dem kundigen Leser Stoff zu eigenen Betrachtungen bieten. Es folge hier, beginnend mit dem bedeutendsten, oder, will man lieber, dem allein bedeutenden.

Shakespeare, die Komödie der Irrungen, L. in 3 A. nach Graf Baudissin's Uebersetzung und Holtei's Bearbeitung; bisher 7 mal gegeben. Shakespeare, Antonius und Kleopatra, Trauerspiel in 6 A., ebenfalls mit Zugrundelegung von Baudissins Uebersetzung, bearbeitet von Dr. J. Pabst — eine Bearbeitung, die übrigens von der, welche

er dem greisen Tieck vorgelegt und welche freundlichen Journalberichten zufolge, von diesem mit großer Anerkennung aufgenommen worden, verschiedentlich abweicht; 3mal gegeben. Feldmann, der Rechnungsrath und seine Töchter (eine ziemlich alte Novität), L. in 3 A.; 3mal. Lederer, Häusliche Wirren, L. in 3 A.; 4 mal. Benedix, der Liebesbrief, L. in 3 A.; 2 mal. Benedix, die Eifersüchtigen, L. in 3 A.; 4 mal. Benedix, das Gefängniß, L. in 4 A.; 14 mal (oft als Lückenbüßer und Einschiebestück in plötzlicher Repertoirnoth gebraucht). A. Schlönbach, Nicht jede Liebe ist Liebe, L. in 4 A.; 1 mal. Görner, Schwarzer Peter, Schwank in 1 A.; 4 mal. J. E. Hartmann, Alte Liebe rostet doch, L. in 3 A.; 1 mal. A. P., die Frau im Hause, L. in 3 A.; 3 mal. Ed. Boas, Gaukeleien der Liebe, L. in 3 A.; 2 mal. Ch. Birch-Pfeiffer, Ein Ring, Original-Intriguenstück in 5 A.; 2 mal. Bacherach, das Versorgungscomptoir, Posse in 3 A.; 2 mal. P. F. Trautmann, Onkel Quäker, Posse in 1 A.; 1 mal. Berla, Gervinus, der Narr vom Untersberg, P. mit Ges. und Tanz in 3 A.; 4 mal. Nestroy, Mein Freund, L. in 4 A. mit Gesang; 2 mal. O. Guttmann, Wie bezahlt man seine Miethe? P. mit Ges. in 1 A.; 2 mal. J. Ch. Wages, 's Lorle, Schwank mit Ges. in 1 A.; 5 mal. Feldmann, List und Dummheit, L. mit Ges. u. Tanz in 3 A.; 1 mal.

Die folgenden Novitäten sind sämmtlich aus oder nach dem Französischen: Bayard (deutsch von W. Friedrich), die Gefangenen der Czarin, L. in 2 A.; 6mal. Scribe und Légouvé (Th. Hell), die Erzählungen der Königin von Navarra, L. in 5 A.; 4mal. Scribe (Olfers), Frauenkampf, L. in 3 A.; 4 mal. Moreau und Delacour (A. Bahn), Sie ist schuldig, Schauspiel in 1 A.; 1 mal. Augier (Ed. Jerrmann), Diana von Mirmanda, Sch. in 5 A.; 2 mal. Scharff von Scharffenstein, Johanna I., Königin von Neapel, Tr. in 5 A.; 1 mal. Meixner, die Adoptivschwestern, Sch. in 2 A.; 2mal. Stotz (mit Lortzings Musik), Eine Berliner Grisette, P. mit Ges. in 1 A.; 1 mal. E. Juin v. L. Flerx, die Jagd nach dem Strohhute, Burleske mit Ges. in 3 A.; 2 mal. Ida Schuselka-Brüning, der Reichthum des Arbeiters, Lebensbild mit Ges. u. Tanz in 2 A.; 1 mal*).

An Opernnovitäten gab man während jenes Jahres: Flotow, die Großfürstin (Sophia Katharina), rom.-kom. O. in 4 A.; 4 mal. A. Pabst, die letzten Tage von Pompeji, gr. O. in 4 A.; 6 mal. Auber, Des Teufels Antheil

*) Daß außerdem während jenes Zeitraums Frl. Rachel mit ihrer Gesellschaft bei ihrem Gastspiel drei französische Stücke an drei Abenden in französischer Sprache zur Aufführung brachte, kann hier nicht mitzählen.

(eine sehr alte Novität), kom. O. in 3 A.; 3 mal. Hoven (Vesque von Pittlingen), Ein Abenteuer Karl's II., kom. Operette in 1 A.; 2 mal. Grisar, Gute Nacht, Herr Pantalon, kom. Operette in 1 A.; 10 mal.

Von diesen 35 Novitäten mit gerade 100 Akten, sind 21 (also gerade $\frac{3}{5}$) mit 58 Akten auf deutschem Boden entsprossen, ein Verhältniß, das von Zurücksetzung vaterländischer dramatischer Dichtkunst eben nicht zeugt, zumal wenn man berücksichtigt, daß unter dem Reste noch zwei Shakespeare'sche Dramen (mit 9 Akten) sich befinden, die wir gewissermaßen auch uns als Eigenthum vindiciren dürfen. Die andern 12 Neuigkeiten mit 3 Akten (also etwa $\frac{1}{3}$) haben Frankreich ihren Ursprung zu danken. Die deutschen Stücke erlebten zusammen in dem fraglichen Zeitraum 69, die beiden Shakespeare'schen 10, und die französischen 22 Darstellungen, was ungefähr ein gleiches Zahlenverhältniß herausstellt, wobei im Durchschnitt fast genau drei Darstellungen auf jedes Stück kommen, obwohl in der Wirklichkeit 18 Stücke, also beinahe die Hälfte, unter dieser Durchschnittszahl geblieben sind (deren meiste auch für immer zurückgelegt sein dürften), und 13 sie überschritten haben; von jenen 18 aber fallen 11 wiederum auf Stücke deutschen Ursprungs, während die öftersten Wiederholungen sich auf alle drei Nationalitäten vertheilen: Shakespeare's Komödie der Irrungen

mit 7, Benedix' Gefängniß mit 14, Grisar's „Gute Nacht" mit 10. —

Eher als bei den wirklichen Novitäten muß bei den neu-einstudirten Stücken das Princip einer Theaterleitung sich herausstellen, da bei diesen die Auswahl eine im Ganzen freiere, wenn man will, selbstständigere sein kann. Die hierher gehörigen 29 Stücke des erwähnten Zeitraums waren folgende: Shakespeare, der Kaufmann von Venedig, nach Schlegel's Uebersetzung von Ed. Devrient bearbeitet, Schauspiel in 5 A.; 2 mal. Göthe, die Geschwister, Sch. in 1 A.; 3 mal. Iffland, die Hagestolzen, nach Ed. Devrient's Bearbeitung, L. in 3 A.; 6 mal. Iffland, die Advokaten, nach Immermann's Bearbeitung, Sch. in 3 A.; 3 mal. Gutzkow, Uriel Akosta, Tr. in 5 A.; 2 mal. Laube, Monaldeschi, Tr. in 6 A.; 2 mal. Ed. Devrient, Verirrungen, Sch. in 5 A.; 1 mal. Ed. Devrient, die Gunst des Augenblicks, L. in 3 A.; 2 mal. Müllner, die Vertrauten, L. in 2 A.; 2 mal. Prinzessin Amalie von Sachsen, der Zögling, L. in 4 A.; 1 mal. Kotzebue, das Epigramm, L. in 4 A.; 2 mal. Kotzebue, der Gefangene, L. in 1 A.; 2 mal. Holtei, die weiblichen Drillinge, Schwank in 1 A.; 2 mal. Angely, Das Fest der Handwerker, Vdv. in 1 A.; 5 mal.

Nach dem Englischen ferner: Cumberland, der Jude, Sch. in 3 A.; 1 mal. Vogel, Witzigungen, L. in 3 A.;

2 mal. Sheridan Knowles (bearbeitet von K. Blum), die Schule der Verliebten, L. in 4 A.; 2 mal. — Und endlich aus oder nach dem Französischen: Arnould und Fournier (K. Lebrun), Der Mann mit der eisernen Maske, Tr. in 5 A.; 2 mal. Duval (Th. Hell), Ein Tag aus dem Jugendleben Heinrichs V., L. in 3 A.; 1 mal. Elmenreich, Die Engländer auf Reisen, Vaudevilleschwank in 1 A.; 2 mal. Théaulon nnd Decourci (G. Räder), Der Weltumsegler, P. mit Ges. u. Tanz in 4 A. (mit neuem Schlußakt: „Die Londoner Industrieausstellung"), 8 mal. Pillwitz, Rataplan, Vaudeville in 1 A.; 4 mal.

An Operetten war neueinstudirt Wenzel Müller's „Schwestern von Prag", Singspiel in 2 A.; 3 mal. Und an Opern: Marschner, Templer und Jüdin, rom. O. in 3 A.; 8 mal. K. M. v. Weber, Oberon, rom. O. in 3 A. (nachdem früher gerade 100 Vorstellungen dieser Oper stattgefunden), 6 mal. Spohr, Jessonda, rom. O. in 3 A.; 2 mal. Beethoven, Fidelio, O. in 2 A.; 1 mal. Und zwei italienische: Rossini, Barbier von Sevilla, kom. O. in 2 A.; 8 mal (von dem Dresdner Personal; außerdem noch zweimal von der gastirenden Petersburger italienischen Operngesellschaft). Donizetti, der Liebestrank, kom. O. in 2 A.; 1 mal (und zweimal von der Petersburger Gesellschaft).

Von diesen 29 neueinstudirten Stücken mit 85 Akten gehören 18, also fast ⅔, mit 52 Akten deutschen Verfassern an; 4 mit 15 Akten dagegen englischen (darunter wieder 1 Shakespeare) und 5 mit 14 Akten französischen, endlich 2 (Opern) mit 4 Akten, italienischen. Die 18 deutschen Stücke wurden in dem mehrfach bezeichneten Zeitraum 53 mal, die 4 englischen 7mal, die 5 französischen 17mal, und die 2 italienischen vom Dresdner Personal 9 mal gegeben, so daß diese 29 neueinstudirten Stücke im Ganzen 86 Vorstellungen erlebten, wovon auf die deutschen ziemlich ⅔ entfallen, was allerdings zumeist den öfteren Wiederholungen der Opern zuzuschreiben ist. Auch hier ist die Durchschnittszahl der Vorstellungen für ein einzelnes Stück fast ganz genau 3. Von den deutschen haben dieselbe nur 4 überstiegen; die englischen sind unter derselben geblieben, während von den französischen 2 und von den italienischen 1 darüber hinauskam. Entschieden ist principiell und faktisch das Uebergewicht auf Seiten des deutschen Elements, wofür die Namen der Verfasser (und Komponisten) die beste Gewähr geben, und daß man neben Shakespeare auch Göthe und Iffland — Beethoven, Weber, Spohr, Marschner (die Wiederbelebung von Gluck's Opern wird freilich noch immer vergeblich erwartet, und es reicht wirklich das Personal jetzt dazu nicht aus) — und von den Neuern Gutzkow, Laube, die Verfasserin von Lüge und

Wahrheit, und Müllner vertreten findet, zeugt ebenso von richtigem Takt, während ich die Wahl der Kotzebue'schen Stücke, selbst der von Ed. Devrient, noch weniger indeß die der englischen (versteht sich mit Ausnahme der Shakespeareschen) und die der eisernen Maske, die allerdings noch immer ihr sehr gerührtes und rührendes Publikum findet, unbedingt gutheißen würde.

Wohl zu berücksichtigen bleibt indeß neben diesen halben oder ganzen Neuigkeiten das ältere, stehende Repertoir, namentlich in Betreff der Gesammtrichtung einer Bühne die klassischen und die werthvolleren neueren Stücke desselben und deren Repetitionen, die für die Darstellungen selbst wie für den Geschmack (auch des Publikums) zuletzt doch das Hauptkriterium abgeben müssen. Von diesen aber brachte die Dresdner Hofbühne in demselben Zeitraum folgende (ich gebe natürlich nur eine Auswahl):

Von Schiller: Wallenstein's Tod, 1 mal; Kabale und Liebe, 3 mal; Maria Stuart, 1 mal; Braut von Messina, 1 mal; Don Carlos, 1 mal; Jungfrau von Orleans, 2 mal. — Von Göthe: Egmont, 3 mal; Faust, 2 mal; Tasso, 2 mal. — Von Lessing: Nathan, 3 mal; Emilia Galotti, 3 mal; Minna von Barnhelm, 2 mal. — Von Shakespeare: Macbeth, 1 mal; Coriolanus, 2 mal; Die Widerspenstige, 1 mal; Romeo und Julia, 3 mal; Was ihr wollt, 3 mal; Hamlet, 2 mal; Ein Sommernachtstraum, 3 mal. — Von

H. v. Kleist: Käthchen von Heilbronn (leider immer noch nach der verwässerten Holbein'schen Bearbeitung), 2 mal. — Von Scribe: Ein Glas Wasser, 4 mal. — Von Moreto: Donna Diana, 1 mal. Zählt man die nach obiger Uebersicht wieder neuhinzugekommenen 4 Dramen von Göthe und Shakespeare hinzu (daß Dresden außer diesen noch eine Anzahl anderer Göthe'scher, Schiller'scher und Shakespeare'scher Stücke auf seinem Repertoir hat, kann hier, wo es sich nur um die Uebersicht eines Jahres handelt, nicht in Anschlag kommen), so ergiebt das ein klassisches Repertoir von 26 Stücken mit 61 Darstellungen, so daß durchschnittlich auf den Monat etwa 2 klassische Stücke mit 5 Vorstellungen kommen, zweifelsohne ein günstiges Verhältniß. — Von neueren Dramen gab man daneben: Gutzkow, Zopf und Schwerdt, 4 mal; Laube, Gottsched und Gellert, 1 mal; Hackländer, Geheimer Agent, 6 mal; Raupach, Cromwell's Ende, und Schleichhändler, je 1 mal; Prinzessin Amalie von Sachsen, die Braut aus der Residenz, 1 mal; Deinhardstein, Hanns Sachs, 1 mal; Zwei Tage aus dem Leben eines Fürsten, 2 mal; Ch. Birch-Pfeiffer, Mutter und Sohn, Dorf und Stadt, Marquise von Villette, je 2 mal; P. A. Wolff, Der Kammerdiener, 3 mal; Plötz, Der verwunschene Prinz, 3 mal u. s. w., wobei denn aber freilich auch Bauernfeld's in der That sehr abgespielte „Bekennt-

nisse" und dessen „Bürgerlich und romantisch" je 4 mal, ja „Richard's Wanderleben" ebenso oft, Blum's „Ball zu Ellerbrunn", Albini's „gefährliche Tante". Töpfer's „Der beste Ton" und „Freien nach Vorschrift" und Aehnliches, zum Theil öfter, wenn auch als Lückenbüßer, wiederholt wurden, die man, so wenig ich an sich ihren relativen Werth verkenne, doch jetzt wirklich einmal ruhen lassen könnte, zumal sie auch für die Kasse kein sonderlich erfreuliches Resultat ergeben. Daß die neueren kleineren Stücke von Benedix dem Schreibseligen, Feldmann, G. zu Puttlitz, Wilhelmi, Räder u. s. w. nicht fehlten, die man ja als Ausfüllstücke nothwendig gebraucht, versteht sich von selbst.

An Opern brachte das Repertoir der bezeichneten zwölf Monate, von Mozart: Don Juan, 7 mal; Zauberflöte, 5 mal; Entführung, 2 mal; Figaro's Hochzeit, 1 mal. Von Weber: Freischütz, 6 mal; Lortzing: Czar, 2 mal; Flotow: Stradella, 4 mal; Martha, 3 mal; Kreutzer: Nachtlager in Granada, 1 mal; Mehul, Joseph in Egypten, 6 mal; Spontini: Vestalin, 4 mal; Cortez, 2 mal; Meyerbeer: Hugenotten, 3 mal; Prophet, 8 mal; Boieldieu: Weiße Dame, 3 mal; Auber: Maurer, 2 mal; Rossini: Tell, 1 mal; Bellini: Norma, 2 mal; Nachtwandlerin 1 mal; Donizetti: Lukrezia Borgia, 5 mal; Lucia von Lammermoor, 2 mal; Regimentstochter, 3 mal. Dazu die

oben verzeichneten neueinstudirten von Beethoven, Marschner, Spohr (kurz nach dem Schlusse des angenommenen Jahres, also während desselben noch vorbereitet auch Meyerbeer's Robert, Auber's Stumme und Falschmünzer, und Halevy's Jüdin), und man wird auch hier ein Streben nach einer tüchtigen Repertoirgrundlage nicht vermissen, wenn man auch auf die lange in Aussicht stehenden Opern Gluck's, auf Titus, Euryanthe, Olympia, und so manche neuere noch immer vergeblich wartet, was sich wohl aus den oben gegebenen Andeutungen zum großen Theile erklärt.

Je mehr nun aber die principielle Grundrichtung des Repertoirs als eine künstlerische anerkannt werden muß, um so schmerzlicher ist zu beklagen, daß in der Repertoirwahl selbst eine fördernde, konsequente Planmäßigkeit vermißt wird. Daß an Stelle so mancher geist- und geschmackloser Bluetten nicht größere Dramen der neueren Dichter gegeben worden sind, die, wenn auch keine Meisterwerke, doch ein ernsteres Streben, ja selbst vielleicht in ihrer anerkannten Verkehrtheit den prägnanten Ausdruck einer Zeitrichtung repräsentiren (ich denke z. B. an Köberle, Heydrich, Gottschall, Hebbel, Griepenkerl rc.), und auf deren Vorführung das Publikum einer großen Bühne gegenüber begründeten Anspruch hat, ist ebenso zu bedauern, als daß man gemeinhin in Dresden die Novitäten erst alt werden und verjähren läßt.

ehe man sie zur Darstellung bringt (Beweise liefert das obige Verzeichniß). Hier wäre größere Thätigkeit der Regie wie der Darsteller, die nicht selten aus Bequemlichkeits- oder anderen Rücksichten eine Aufführung verzögern, unbedingt nothwendig. Es ist weder nöthig noch für Kunst, Publikum, Kasse und Künstler selbst zweckmäßig, daß diese letztern wochenlang und wohl zum Theil noch länger unbeschäftigt umherschlendern, zumal die wenigsten derselben eigenes Studium kennen und lieben. **Time is money!** Dieses wahre Wort der praktischen Engländer wäre auch in diesem Falle, namentlich bei verhältnißmäßig so bedeutenden Gagen wohl zu berücksichtigen, und eine verständige und umsichtige Eintheilung der Stücke und Vertheilung der Rollen, unnachsichtige Strenge für das pünktliche und rechtzeitige Liefern der Rollen Seitens der Darsteller, sorgfältigste Leseproben, die den Theaterproben schon vielfach vorarbeiten können und sollen, rücksichtslose Ahndung jeder Willkürlichkeit, Kaprice und angeblichen Krankheit, festgegliedertes und entgegenkommendes Ordnen der verschiedenen Proben von Schauspiel und Oper u. dergl. m. müßte hier vielseitig helfen und bessern können. Ist's doch jedenfalls nicht rühmlich, wenn eine Bühne wie die Dresdner Zeiträume aufzuweisen hat, wo in 10, ja in 12 Tagen auch nicht eine einzige Oper herauszubringen ist; wenn das Repertoir bisweilen wochenlang die abgespieltesten,

langweiligst gewordenen Stücke aufweiset; wenn in der That die Wochen im Jahre leicht zu zählen sind, wo das vorherbestimmte Wochen-Repertoir ganz unverändert durchgeführt wird; wenn die Novitäten selbst nur in seltenen Fällen an dem Tage erscheinen, für welchen sie zuerst angekündigt wurden; wenn der nothwendige Wechsel der bedeutenderen Stücke mit den kleineren, der werthvolleren mit den werthloseren, die sofern sie eine Anziehungskraft auf's Publikum üben, schon aus Rücksicht für die Kasse, nie gänzlich zu beseitigen sind, ganz willkürlich erscheint u. s. w.

Einen großen Theil der Schuld an den meisten dieser Uebelstände trägt freilich der Umstand, daß wenigstens für das Sommerhalbjahr fast niemals das gesammte Personal beisammen ist, daß die Urlaube — von manchen kleinen und doch störenden Extraurlauben, die selbst bisweilen im Winter vorkommen, gar nicht zu reden — sich abwechselnd fast über den ganzen Sommer erstrecken. Man sollte dieselben alle, soweit nicht die über Gebühr ausgedehnten Urlaube einzelner Mitglieder dies theilweise verhindert, gleichzeitig in einen Monat verlegen; am besten vielleicht vom 15. Mai bis 15. Juni das Theater ganz schließen (in dieser Zeit pflegt der Besuch am schwächsten zu sein), denn die dadurch etwa ausfallenden Paar tausend Thaler (?) Nettoeinnahme würde ein alsdann gesteigerter Theaterbesuch doppelt ein-

bringen. Oder will man dies nicht, das Schauspiel den einen, die Oper den andern Monat auf Urlaub gehen und während dieser Zeit vielleicht nur fünfmal in der Woche spielen lassen. Dadurch würde auch Zeit und Gelegenheit zur Vorbereitung von Novitäten gewonnen; die Gastspiele, nur wirklich bedeutender Künstler, soweit sie nothwendig oder doch interessant sind (von allen überflüssigen und zwecklosen müßte ganz abgesehen werden), wären ebenfalls in eine bestimmte, kürzere Periode zu verlegen — ganz besondere Ausnahmen gelten auch hier —, um nicht die Fortentwickelung des Repertoirs und die sonstige, planmäßige Thätigkeit der Bühne fortwährend zu unterbrechen und zu hemmen.

Als ein bedeutender Uebelstand, schon deßhalb, weil er die Kräfte der Bühne zersplittert und eine größere Aufmerksamkeit als der Würde des Hoftheaters ersprießlich, auf leichte Theaterwaare, gehaltlosere Possen u. dergl. erheischt, ist endlich auch meines Bedünkens die Filialbühne am Linckeschen Bade zu betrachten. Walten indeß, wie man behauptet, Verhältnisse ob, welche ein Aufgeben derselben für jetzt wenigstens unmöglich erscheinen lassen, so wäre doch darauf zu sehen, daß sie streng von der Hofbühne in der Stadt entfernt bliebe. Läßt sich auch vielleicht das Engagement eines besondern kleinen Personals für die dortige Darstellung kleinerer Lustspiele, Possen, Vaudevilles ꝛc. nicht realisiren (hätte Dresden eine

Theaterschule, wie es eine solche mit geringem Aufwande wohl haben könnte, so würden die Zöglinge derselben dort im allseitigen Interesse sehr nützlich zu verwenden sein), so sollte man mindestens das Repertoir beider Bühnen auf das Strengste getrennt halten, am allerwenigsten aber Stücke, die so eben auf der Bühne am Bade neu gegeben sind, kurz darauf, scheinbar nur aus Rathlosigkeit, als Lückenbüßer in der Stadt geben. Die Befolgung dieser Ansicht würde sich auch für die Kasse empfehlen, abgesehen davon, daß in selteneren Fällen nur die draußen gegebenen Stücke der höhern Würde der Hofbühne entsprechen, weil man jene mit Recht mehr als ein Sommertheater betrachtet, lieber noch als ein wirkliches Volkstheater (im bessern Sinne natürlich) betrachten sollte. Sodann wäre darauf zu halten, daß das Repertoir für die Sommerbühne mit Umsicht und Sorgfalt gewählt, und schon möglichst in den vorangehenden Wintermonaten gehörig vorbereitet werde, während es jetzt oft den Anschein gewinnt, als denke man kaum einige Wochen vorher an die bevorstehende Eröffnung, und müsse dann über Hals und Kopf arbeiten und probiren, um nur fertig zu werden, wodurch natürlich das Repertoir in der Stadt, das doch stets Hauptaugenmerk bleiben muß, oft wesentlich gestört wird. Endlich sollte man auch wenigstens an den Wochentagen das Doppelspiel (in der Stadt und am Bade)

vermeiden, denn die Erfahrung lehrt, daß bei den draußen verhältnißmäßig bedeutenden Kosten für Hinaus- und Hereinschaffen von Personen und Sachen, Annahme von Hülfslogenschließern ꝛc. selten ein befriedigendes Kassenresultat erzielt wird, während vielleicht auch der freie Abend in der Stadt, da nöthig, zur Abhaltung von Proben verwendet werden könnte. —

Das sind einzelne Ansichten und Vorschläge, wie vielleicht mit den vorhandenen bedeutenden Mitteln und Kräften der Dresdner Bühne mehr und Größeres geleistet werden könnte. Auf vollständige Erschöpfung dieses hochwichtigen Gegenstandes — denn es handelt sich dabei um möglichste Förderung der Kunst, als deren Träger natürlich die Personen mit berührt werden mußten, während Persönlichkeiten ganz unberücksichtigt bleiben — auf Erschöpfung des Gegenstandes machen sie keinen Anspruch, auch nicht in Verbindung mit dem, was schon früher bei Gelegenheit der Besprechung der Mittel und Kräfte der Dresdner Bühne beiläufig und exkursorisch angedeutet worden. Ich bin zu wenig anmaßend, um unbedingte Zustimmung zu diesen Ansichten zu erwarten, die ja überdies nur auf äußerer Anschauung fußen, während ich gern zugestehen will, daß Manches sich anders gestalte, wenn man es aus dem Mittelpunkt der Verhältnisse heraus erschaut.

Wenn die Bühne nach allen Seiten hin bezeugt, daß man in ihr nicht vorzugsweise nur ein, flüchtiger Unterhaltung dienendes, sondern vielmehr ein nationales Kunstinstitut sehen dürfe und daß sie also des hohen Ziels und Zwecks der Schaubühne — der Förderung des ethischen und ästhetischen Sinnes in allen Kreisen der Gesellschaft — stets beim Geleisteten wie beim bis jetzt nur Erstrebten und Gewollten eingedenk sei; wenn die Regie stets das Interesse des Ganzen im Auge, mit strenger Gerechtigkeit und Unparteilichkeit gegen die Mitglieder, die in echter künstlerischer Freiheit allerdings nicht beschränkt werden dürfen, und gegen die Anforderungen der Kunst und des Publikums ernst und unermüdlich, mit Umsicht und Energie nach den gegebenen Verhältnissen zu wirken bestrebt ist, durch wohlthuende und wohlberechnete Abwechselung einerseits, andererseits aber auch durch Stetigkeit des Repertoirs, durch geeignete Berücksichtigung und möglichst schnelle Vorführung von Novitäten, und strenge Wahl unter den neueinzustudierenden Stücken neben dem stehenden klassischen Repertoir, durch geeignete Rollenvertheilung und sorgsame Inscenirung wie durch Herstellung eines harmonischen Ensemble der Darstellungen; wenn die Mitglieder alle ohne Ausnahme, von redlichem Kunsteifer beseelt und von dem hohen Ernste ihrer Pflichten künstlerisch und moralisch durchdrungen, zu einträchtig gemeinsamem

Wirken ohne Neid und kleinliche Eifersucht, fern von Laune, Intrigue und hochmüthiger Selbstüberhebung, der Verwaltung ihr schwieriges Amt erleichtern, den darzustellenden Kunstwerken Gerechtigkeit widerfahren lassen und dadurch auch an ihrem Theile, ein Jeder nach dem Maaße der ihm verliehenen Kräfte, die Achtung vor ihrem schönen und ehrenvollen Berufe bethätigen, die Dolmetscher der größten dichterischen Geister und die Förderer und Mithelfer an der sittlichen und Geschmacksbildung des Volkes zu sein; wenn das Publikum endlich, unbeirrt durch Aeußerlichkeiten, und fern von Vorurtheilen, Laune und Eigensinn, mit offenem und unbefangenem Sinne die ihm gebotenen Kunstleistungen warm anerkennend aufnimmt und allmälig sich selber zum unparteiischen Richter ohne Bevorzugung des vielleicht durch seine Stellung begünstigten Einzelnen heranzubilden und das klare innige Verständniß, den reinen Sinn zu gewinnen und zu bewahren sucht, der von allem Werthlosen in Dichtung und Darstellung kalt sich abwendet und das wahrhaft Gelungene, Edle und Schöne warm zu empfinden und dafür zu danken weiß: dann wird die Kunst in Wahrheit geehrt und geachtet sein und ihre schönsten Wirkungen erreichen können; dann wird die Bühnenkunst auch, als die höchste, die Vereinigung aller anderen in einen Mittelpunkt, in ihren Repräsentanten begeistert und begeisternd wirken und mehr und mehr

dem Ideal sich nähern, das diesem ihrem Wirken stets lebendig vorschweben muß. Daß diese Hoffnung — und ohne sie ist in der That lebendiges, dauerndes Interesse an der Bühne nicht möglich — auch in dem schönen, so reich bevorzugten Dresden sich mehr und mehr realisire, ihrer Verwirklichung durch alle Betheiligten immer näher und näher geführt werde: das ist der innige und aufrichtige Wunsch, mit dem ich diese Blätter schließe!

Druck von J. Wallerstein in Zerbst.

